

ERNST
BLOCH

EL PRINCIPIO
ESPERANZA
[1]

Edición de
FRANCISCO SERRA

EDITORIAL TRITTA

BD
216
.P55E
2004

COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS
Serie Filosofía

Título original: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen

© Editorial Trotta, S.A., 2004
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
<http://www.trotta.es>

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1959

© Herederos de Felipe González Vicén, para la traducción, 2004

© Francisco Serra, para el prólogo a la edición española, 2004

ISBN: 81-8164-662-8 (obra completa)
ISBN: 84-8164-696-2 (volumen 1)
Depósito Legal: M-25.962-2004

Impresión
Marfa Impresión, S.L.

*A mi hijo,
Jan Robert Bloch*

CONTENIDO

Prólogo a la edición española. La actualidad de Ernst Bloch: <i>Francisco Serra</i>	11
-------------------------------------------------------------------------------------------	----

EL PRINCIPIO ESPERANZA

<i>Prólogo</i>	25
Parte primera (<i>Informe</i>). Pequeños sueños diurnos	45
Parte Segunda (<i>Fundamentación</i>). La conciencia anticipadora	71
Parte Tercera (<i>Transición</i>). Imágenes desiderativas en el espejo (escaparate, fábula, viaje, film, escenario)	391
<i>Índice general</i>	509

Prólogo a la edición española

LA ACTUALIDAD DE ERNST BLOCH

Francisco Serra

El principio esperanza, la obra más conocida de Ernst Bloch, fue escrita entre los años 1938 y 1947 en los Estados Unidos de América. Sin embargo, aún debería esperar algunos años más para ser publicada en la entonces llamada República Democrática Alemana y, tras una nueva revisión, aparecer en su edición definitiva en la editorial Suhrkamp, en la República Federal de Alemania. Nacida en ese momento histórico en el que Europa se está viendo sumergida por la marea del nacionalsocialismo y en el que el autor, como muchos otros intelectuales alemanes, se ha visto condenado al exilio, efectuando ese camino «de una a otra orilla» que fue buena muestra del itinerario de la cultura europea durante el siglo XX, puede parecer una obra ya muy distante de nuestro horizonte intelectual, como un «producto de época», que hoy carecería de actualidad y cuya nueva publicación apenas está justificada.

Con todo, constituye una característica de las grandes obras del espíritu el que alcancen vida propia y, aunque hayan cambiado las condiciones en que fueron gestadas, sigan permaneciendo vigentes, en la medida en que han sabido reflejar aspectos perdurables de la siempre frágil condición humana. La obra de Bloch, leída hoy, nos sigue hablando en el lenguaje de las cosas que nos conmueven, porque nos afectan en nuestro ser esencial. Muchas de las expectativas que en él aparecían anunciadas pueden haber quedado incumplidas, pero Bloch ha puesto de manifiesto condiciones básicas de la existencia y fundamenta un conjunto de categorías que nos permiten una mejor comprensión del carácter procesual de la realidad.

En la filosofía de Bloch, en primer término, nos llama la atención el lenguaje. Se ha dicho que lo característico del pensamiento del siglo xx ha sido el «giro lingüístico», situar en el primer plano de la reflexión lo que de determinante tiene el lenguaje en la expresión de nuestras ideas. Atender a esa «realidad» nos ha hecho tal vez olvidar que, para la filosofía, la relación con un determinado «estilo» siempre ha sido fundamental y hay toda una tradición de la filosofía alemana que ha buceado en las fuentes mismas del lenguaje para intentar una determinada conformación de las cosas. La obra de Bloch hunde sus raíces en el romanticismo alemán, y de ahí la abundancia de arcaísmos y la a veces torturada utilización de las palabras, que incide en la misma forma de distorsión de los términos que ha convertido a Hegel o a Hölderlin en maestros de una característica forma de «pensar». Bloch ha manifestado en múltiples ocasiones su estrecha vinculación con el pensamiento de aquél, el único filósofo al que ha consagrado una monografía, y se ha referido a la temprana «lectura erótica» de la *Fenomenología del Espíritu* que realizara en su juventud en la biblioteca del castillo de Mannheim (donde yo mismo, años después, iniciaría la redacción de mi libro sobre el autor de *El principio esperanza: Historia, política y derecho en Ernst Bloch*, que acabaría años después viendo la luz en esta editorial). Pero además el lenguaje de Bloch también surge de otras fuentes: de los cuentos de hadas, de las novelas populares, de los grandes poetas alemanes, de Hebel, el autor de las historias del calendario, pero también de los textos cabalísticos, de los furiosos sermones de Thomas Müntzer. Bloch ha dicho que su pensamiento se mueve en el espacio que va de la filosofía de Hegel a las novelas de Karl May, que es lo mismo que decir que pretende recoger todo un mundo, todo un despliegue de lo que han sido los mejores sueños del ser humano. La vastísima cultura de Bloch le permite internarse en los ámbitos más diversos, componiendo una obra que no se parece a ninguna otra. Resulta conmovedor que en los años de redacción de la obra, en el exilio, sin trabajo remunerado, alternara la escritura con el cuidado de su hijo Jan Robert, que luego diría que le hablaba de Hegel, Jakob Böhme o Bacon como si fueran contemporáneos y con la familiaridad con que otros relatan a sus hijos cuentos infantiles.

Bloch también fue el «filósofo del expresionismo», y su primera obra, *Espíritu de la Utopía*, pudo ser vista como la mejor muestra filosófica de ese movimiento, que pretendía representar una revuelta contra el «mundo de ayer» (como lo calificara Stefan Zweig, en su emotiva rememoración de esa época), que acabaría desmoronándose

con la primera guerra mundial. Aunque, en el momento de la redacción de *El principio esperanza*, Bloch ya ha recorrido un largo camino y tanto su pensamiento como su estilo se han depurado, siempre permanece en su obra ese «resto» derivado de sus orígenes expresionistas que le confiere un sesgo muy especial a su filosofía.

Frente al *Espíritu de la Utopía*, que había tenido la virtualidad de poner en primer término el concepto de utopía y que ha sido considerada como una de las obras fundacionales del «marxismo occidental» (junto a *Historia y conciencia de clase* de Lukács y *Marxismo y filosofía* de Karl Korsch), en la medida en que también suponía una ampliación «filosófica» de la obra de Marx, *El principio esperanza* representa una transformación considerable. Lo que en su obra juvenil era ante todo una expresión del vacío de la época, escrita en un tiempo en que la guerra y la muerte constituían la realidad cotidiana y en medio de terribles circunstancias personales, se convierte ahora en un intento de construcción sistemática, en la que la «filosofía del futuro» se sitúa en el centro mismo de la reflexión.

Lo que prima en la gran obra de Bloch es la consideración antropológica del hombre como «ser utópico», como expresión de una realidad aún no concluida y que se trata de ir transformando. De ahí que el punto de partida lo constituya la idea de que «pensar significa traspasar»: lo que Bloch pretende es una filosofía que sea capaz de poner los medios para la edificación de un mundo nuevo, en el que se haga al fin realidad que el hombre deje de ser considerado como un objeto y que se sitúe en el centro de la historia.

Mas Bloch no pretende partir de una consideración apriorística del ser humano, sino llegar a determinar el papel de ese hombre desde el análisis de la existencia inmediata. De ahí que Bloch inicie su periplo desde la «oscuridad del instante vivido», de ese momento en el que aún está por hacer-se lo que el hombre realmente es. El título original del libro iba a ser «Sueños de una vida mejor» y todo él puede entenderse como una inquietante indagación sobre el sueño, pero no ese letargo en el que cobran vida nuestros temores y nuestras inquietudes, sino los «sueños soñados despierto», aquellos sueños diurnos en los que llegamos a descubrir por un instante el sentido de las cosas.

Bloch analiza en profundidad y con algo de acritud las grandes investigaciones del psicoanálisis: los planteamientos de Freud, de Jung, de Adler, pero en ellos apenas descubre algunas intuiciones sobre lo que realmente pueden significar las tendencias profundas del ser humano. El punto de vista de Bloch no pretende ser en absoluto objetivo, sino que es conscientemente parcial. Bloch quiere construir

su sistema *cum ira et studio*, tomando partido por el futuro y por la esperanza, haciendo verdad la afirmación de Kant de que, aunque el hombre sea una pequeñez en relación con el conjunto de la Naturaleza, sin embargo debe ser considerado como dotado de una especial dignidad y que el imperativo ético lleva precisamente a intentar acabar con aquellas situaciones en que el hombre se convierte en un ser humillado, esclavizado.

El principio esperanza pretende, en cierta medida, construir un sistema, pues en su libro sobre Hegel Bloch ya ha dejado claro que para él cualquier gran filosofía lleva el sistema en la mochila, pero el sistema que él pretende fundamentar es un sistema de nuevo cuño, un «sistema abierto», sistema de interrupciones, que rompa con el círculo de los círculos a que conducía la filosofía hegeliana. La propia forma del libro responde a esta nueva consideración y sus capítulos son fragmentos, en algunas ocasiones muy breves y en otras extensísimos, que pretenden dar cuenta de ese carácter quebradizo de la realidad. Para Bloch los filósofos en el fondo no pretenden en toda su vida más que escribir un libro, aunque a veces aparezca fragmentado, desarrollado en diferentes otros trabajos. *El principio esperanza* es el libro que Bloch lleva dentro de sí y que resume toda su filosofía, y las obras anteriores y posteriores pueden verse como preparación, primero, y luego como desarrollos, de este libro en el que se recogen sus afirmaciones fundamenales.

Además, es uno de los libros más hermosos y a la vez más terribles de la filosofía del siglo XX. En él están todas las luces y todas las tinieblas, todos los anhelos y las frustraciones de ese torturado siglo, en el que, a la vez que se han alumbrado nuevas expectativas, se ha visto el fracaso y la descomposición de aquello que podía haber significado un nuevo horizonte para el surgimiento de una sociedad más humana. Ha habido varios autores que, desde una perspectiva conservadora, han pretendido presentar réplicas al «principio esperanza»: Schelsky, que dedicó una monografía a la ácida crítica del trabajo de Bloch, se refirió al «principio experiencia» y Hans Jonas pretendía sustituirlo por un «principio responsabilidad».

Pero ninguno de ellos ha llevado sus propuestas a la radicalidad que está en el origen de la construcción de Bloch: la esperanza es principio, porque el mundo aún no está concluso, porque los hombres estamos siempre en el camino y esperamos que lo mejor aún esté por llegar. Frente al pesimismo de gran parte del pensamiento contemporáneo, Bloch es partidario de un «optimismo militante», pero teniendo presente siempre que la esperanza en el futuro no significa mera-

mente confianza en él, sino trabajo en el sentido de la construcción de ese horizonte emancipador. Esa consideración antropológica se despliega en una multiplicidad de variaciones que ha hecho que se pueda considerar *El principio esperanza* como una «enciclopedia de las utopías», pues no hay autor en que alcance tal variedad de manifestaciones. Bloch no se limita al examen de las utopías sociales, que apenas constituyen una de las posibles formas de despliegue del impulso utópico, sino que pretende la consideración de la utopía como una «función», como una forma de conocimiento de la realidad.

En relación con la filosofía clásica, Bloch parte de la categoría de la «posibilidad», indagando algo apenas hasta ahora preanunciado: la idea de que no hay nada concluso, que la realidad es proceso, que lo posible está siempre surgiendo de lo real. La función utópica, que lleva al hombre a intentar rebasar el horizonte de lo inmediato, se extiende en Bloch de tal manera que incluso en las ideologías encuentra un «excedente utópico», algo aún por realizar. Bloch se sumerge en el estudio de todos los elementos que nos ponen de relieve la naturaleza fragmentaria de la realidad, pero para dotar de un sentido a esa construcción precisa de una concepción del mundo, que él encuentra en el marxismo.

En *El principio esperanza* se encuentra uno de los más bellos y penetrantes análisis de las *Tesis sobre Feuerbach* de Marx, no sólo la conocida tesis XI, que es toda una consigna de trabajo a emprender, sino el conjunto, en el que se advierte lo que para él es decisivo, que el marxismo es una «utopía concreta», la forma de entender la utopía que la ha liberado de la mera ensoñación quimérica y la ha convertido en instrumento transformador. Paralelamente a este esclarecimiento de la categoría de la posibilidad y de la función utópica, Bloch despliega toda una ontología, pero que pretende ser diferente a la de la metafísica tradicional, una ontología del todavía-no-ser, en el que se anuncian expectativas aún no cumplidas. Pero Bloch nunca pierde de vista que puede no alcanzarse ese futuro humano, que la nada, como categoría límite, siempre puede extender su dominio y hoy somos tal vez mucho más conscientes de esa posibilidad de lo que él lo pudo ser.

Las diferentes conformaciones de la utopía se van sucediendo a lo largo de las páginas del libro: hay castillos en el aire, imágenes en el espejo, cuentos de hadas, sueños en el cine, en el teatro, en la danza, en el viaje, en la novela, en todo aquello que el hombre crea o imagina. Pero el momento más hermoso de ese despliegue utópico se encuentra en las tentativas del hombre por construir una sociedad ideal: utopía no es utopismo y es necesaria toda la historia de la

filosofía para entender el significado de la palabra «utopía». Con todo, el lugar no existente que trazara Moro da nombre a todo un conjunto de ensoñaciones sociales, en las que se ha producido una contraposición entre dos ideas que han intentado prevalecer: la libertad y el orden.

Para Bloch la historia de la utopía social no se inicia con Moro, sino que ya en el mundo antiguo podemos ver prefiguradas las dos alternativas que siempre han quedado abiertas: el reino de la libertad puede entenderse ante todo como un «orden», como un «reino», o como una «libertad» que prima y se impone a todo tipo de reglamentación social. La antítesis que representan Moro y Campanella, como defensores respectivamente de la «libertad» y del «orden», se reproduce una y otra vez y la propia consolidación del socialismo ha sufrido esos avatares, lamentablemente imponiéndose casi siempre la visión calculadora y ordenancista sobre la proclamación de una libertad cuya plasmación queda diferida a un futuro nunca cumplido.

Hay además utopías médicas, utopías geográficas, anhelos utópicos en la música, en las figuras paradigmáticas de nuestra cultura y, de forma especial, en la religión. No es uno de los méritos menores de Bloch el haber abierto el marxismo al tratamiento de la religión. Lo que Bloch descubre en ella es «el corazón de un mundo sin corazón» y ya desde sus primeros escritos Bloch ha desarrollado una línea emancipadora en el cristianismo.

Bloch busca un «trascender sin trascendencia», una consideración de la religión en la que la esperanza cobra sentido. El libro en el que desarrollará, años después, su examen de la religión se llamará *El ateísmo en el cristianismo* y no hay mejor muestra de cómo su ateísmo se carga de consideraciones religiosas. «Sólo un ateo puede ser un buen cristiano» y «sólo un cristiano puede ser un buen ateo», concluirá Bloch, intentando descubrir el significado profundo de la religión desde su propia concepción del hombre. Toda una teología se desarrollará a partir de la filosofía de Bloch: la teología de la esperanza, de la que han surgido algunas de las más importantes y más hermosas renovaciones de lo que hay de emancipador en el cristianismo. La figura inspiradora para Bloch de ese espíritu transformador que labora en la religión lo representa ante todo Thomas Müntzer, el teólogo de la revolución, al que dedicó uno de sus primeros libros.

Siempre está presente para Bloch la posibilidad del triunfo de la nada, de la destrucción completa, y nuestra propia existencia personal está marcada por la presencia de la muerte, la más amarga de las antiutopías. Incluso frente a ella, Bloch busca integrarla en su consi-

deración del hombre, dotarla de un sentido, si no en el presente, tal vez en un futuro en el que el individuo encuentre su lugar en una sociedad distinta. Esa sociedad exige, para Bloch, que las ideas derivadas de la filosofía de Karl Marx alcancen su cumplimiento. El último capítulo se titula «Karl Marx y la humanidad: materia de la esperanza» y podemos contraponerlo al que ponía fin a *Espíritu de la Utopía*: «Karl Marx, la muerte y el Apocalipsis». En su primera obra apenas podía atisbarse la expectativa de una modificación de las condiciones de vida, en un mundo que era visto fundamentalmente como el triunfo de la muerte, el escenario de una profunda devastación. Por el contrario, *El principio esperanza* concluye con una esperanza, con el anhelo de que una nueva sociedad sea posible, que pueda llegar a establecerse un mundo verdaderamente humano, que se convierta en «patria» de la identidad en la que aquello que los hombres han atisbado en la infancia puede tornarse verdadero.

Escrita en las difíciles condiciones del exilio, la obra concluye en la esperanza de que pueda convertirse el mundo en «patria», en ese entorno familiar en el que todos encontramos acomodo (y no se debe dejar de recordar que *Heimat* no es del todo equivalente a nuestro término castellano «patria», y Hans Mayer ya apuntaba que tal vez debiera traducirse mejor por «país», por la tierra natal, por el mundo en que se hunden nuestras raíces y al que estando lejos anhelamos retornar).

¿Qué sentido tiene volver a leer hoy este libro, que aquí hemos pretendido presentar a grandes trazos? ¿Puede considerarse actual una filosofía que se proclama abiertamente marxista, en un momento en que la obra de Marx parece tan alejada de nuestras consideraciones presentes? En nuestro horizonte desencantado ¿cómo pueden leerse unas páginas que no hacen más que desgranar las posibilidades de la utopía? ¿No se había producido el final de la utopía?

Las dolorosas experiencias de los últimos tiempos han estado presentes en mi ánimo mientras escribía estas páginas, pero no han llegado a convencerme de que *El principio esperanza* deba ser relegada al museo de las antigüedades. El desafortunado curso que ha seguido nuestra existencia colectiva no hace más que reafirmar la necesidad de seguir leyendo a Bloch. No se trata de un profeta que haya sido rebatido porque sus supuestos augurios no hayan alcanzado cumplimiento, sino de un filósofo que ha pretendido ampliar nuestro conocimiento de la realidad. Jorge Semprún, que, como Bloch, recibió el Premio de la Paz de los libreros alemanes, relata en un fragmento autobiográfico su lectura de Hegel en un campo de concentración y

luego añade: «Nunca se acaba de leer a Hegel». También podríamos decir que «nunca se acaba de leer a Bloch», porque se ha convertido en un clásico y nos ha descubierto un territorio hasta ahora poco transitado, el territorio de la esperanza; pero, para tener sentido, la esperanza debe de ser mediada, fundada, contrastada con una realidad que siempre se resiste a verse alterada.

Leyendo hoy *El principio esperanza*, hay capítulos que muestran tonalidades nuevas, aunque otros nos parezcan más expresión de un mundo que en algún momento quizás hubiera sido posible, pero que el paciente trabajo de lo negativo ha vuelto lejano y puede que ni siquiera deseable. La corrupción de lo óptimo es lo peor que puede suceder y la propia experiencia vital de nuestro autor le condujo, cuando se encontraba en la que él consideraba la «verdadera Alemania», a tener que emprender nuevamente el camino del exilio, porque no se pueden poner muros a la libertad.

La caída del muro, se dice, ha dado inicio a una nueva época de la historia, cerrando ese «corto siglo XX». La filosofía de Bloch ha transitado por todas las aventuras de ese atormentado siglo y a través de él se ha visto obligado casi a, como decía Brecht de sí mismo, «cambiar de país como de zapatos». El verdadero intelectual, como Bloch, siempre está en el exilio, porque la realidad nunca se conformará a nuestros deseos y siempre tendremos que estar buscando cambiar la pétrea corteza de las cosas. Hace unos años, ante la amenaza de destrucción total que podía derivarse de la guerra fría, Enzensberger escribió unas «glosas marginales para el fin del mundo» y buscaba protegerse de la caída en la desesperación con «las armas de *El principio esperanza*». Probablemente, el sentido de este libro sea el de convertirse en «arma de construcción masiva» y quien lo lee no puede dejarse llevar por la desesperación, que puede acecharnos cuando observamos el mediocre horizonte actual.

Hay un bello capítulo en el segundo volumen de la obra en el que Bloch se interna en las potencialidades utópicas de la paz y llega a la conclusión de que sin el socialismo no hay paz duradera posible, pues en el capitalismo no se la alimenta más que como a los corderos que se preparan para ser conducidos al matadero. La hipocresía de algunos dirigentes políticos y su cínica justificación de acciones (ahora llamadas «conflictos» y no «guerras») que generan innecesario sufrimiento y humillación parece ya haber sido prevista en esas páginas, en las que nuestro autor también incide en la que sería la materia objeto de su discurso al recibir el Premio de la Paz de los libreros alemanes: el derecho de resistencia.

Nuestras sociedades, en las que aparentemente se ha producido un pacífico triunfo de la democracia, apenas reconocen la posibilidad de que aquellos que disienten de la actuación de los dirigentes puedan desenvolver su actuación, sin verse sometidos a temibles consecuencias. En la obra de Bloch late una fundamentación de la democracia, que pretende desarrollar la idea de Marx de oponer, a una consideración puramente formal, una «verdadera democracia», que es, como ya dijera Rosa Luxemburgo, impensable si no es en una sociedad socialista. La actualidad de Bloch consiste en haber indagado en cuestiones esenciales de nuestra condición humana y en haber llevado la reflexión hasta ese límite con el que el pensamiento crítico siempre se enfrenta: la transformación de la sociedad.

En ese recorrido nunca ha estado solo, sino en buena compañía, y en los últimos años se ha creado un premio, que lleva su nombre, para reconocer a aquellos que también buscan el mismo objetivo: Hans Mayer, Kolakowski, Moltmann, Hobsbawm, Pierre Bourdieu e incluso Dolf Sternberger, el creador de la idea del «patriotismo constitucional», que ha intentado ser utilizada y banalizada por pseudoideólogos al servicio de intereses partidistas. La tradición del pensamiento crítico se reconoce en la figura de Bloch y sobre sus libros va construyendo unas armas de la crítica que, como antes y como siempre, sólo pueden partir de la crítica de las armas. Uno de los sociólogos más relevantes de la actualidad, Bauman, en un libro reciente, ha confesado la admiración que le produjo leer el modo en que Bloch caracterizaba la dimensión utópica del ser humano.

Hay una feliz expresión de Hölderlin que Bloch menciona en varias ocasiones: allí donde alienta el peligro, surge la salvación. En momentos recientes hemos visto de nuevo cumplirse su verdad: las multitudes han salido a la calle para mostrar su disconformidad con actuaciones políticas concretas y, años antes, Bloch, una y otra vez, marchó con los jóvenes para manifestar su protesta frente a la guerra de Vietnam, frente a la esclerosis de las sociedades occidentales, que, como ya señalaba él, se dirigen hacia su propia destrucción. Sería un error, pese a todo, presentar a Bloch como una especie de «santo laico», pues en sus obras y en sus afirmaciones, como en las de todos los pensadores que han intentado llevar sus ideas hasta el final, ha habido luces y sombras.

Bloch ha elaborado análisis certeros y también ha justificado, en interés del socialismo, acciones que hoy nos parecen terribles, pero en todo caso siempre ha pretendido ser fiel a lo que él consideraba esencial: la construcción de una sociedad socialista, en libertad y en

democracia, en la que cobran sentido las mejores aspiraciones del género humano.

Hace años que la bella edición que lanzara en los años setenta la editorial Aguilar está agotada. Por eso hoy era necesario contar de nuevo en nuestras librerías y en nuestras bibliotecas con este hermoso libro, para que sus ideas esenciales, su anhelo de modificación del mundo más allá de toda interpretación, volvieran a estar próximos a las nuevas generaciones.

Bloch había sido ya muy leído en España, y con gran penetración, por autores que me guiaron en mis primeras lecturas del filósofo como Gómez Heras, José Antonio Gimbernat, Justo Pérez del Corral, Gómez Caffarena, Reyes Mate, Juan José Tamayo, Javier Muguerza (con quien apenas hace unos días coincidí en el teatro, viendo la muy aclamada *Copenhague*, que muestra un interesante debate sobre la ética de la responsabilidad de los científicos) y, por supuesto, José Luis L. Aranguren (que, en el último año de docencia antes de su jubilación, me enseñó la importancia de la función utópica como necesario complemento de la función crítica que deben desempeñar los filósofos y el sentido de la utopía como sub-versión, versión subterránea y dinamitadora de la realidad). Ha habido después otros afortunados conocedores de la filosofía de Bloch como Vicente Ramos Centeno, Javier Oroz Ezcurra o Manuel Ureña Pastor.

Pero cada generación vuelve a leer las obras de los clásicos y descubre en ellas nuevos matices. Dada la enorme complejidad de *El principio esperanza*, parecía casi imposible emprender una nueva traducción, además de que hubiera sido una lástima desplazar la célebre versión llevada a cabo por Felipe González Vicén, que fue uno de los máximos responsables de que Bloch fuera accesible en castellano desde hace muchos años. Lo único que se ha pretendido es reducir en algunas ocasiones la difícil sintaxis del texto y modernizar ligeramente el vocabulario a veces algo alejado del presente, aunque intentando que no se perdieran las bellas resonancias del lenguaje blochiano. Una atenta lectura ha hecho posible que se pusieran de manifiesto algunas dificultades del texto que se han pretendido paliar y algunas erratas (que, en algún caso, provenían incluso del original alemán). Se ha intentado preparar una «edición de trabajo» y de ahí que se haya procurado, en la medida de lo posible, identificar las citas de Bloch, señalando la traducción castellana, cuando la hay, o proporcionando los datos para su posible localización. Al fin y al cabo, como ya señalaba Bloch respecto de la *Fenomenología del Espíritu*, leer *El principio esperanza* es emprender un viaje lleno de aventuras y peli-

gros, y lo que hemos intentado es facilitar al lector para que, si quiere, recorra los mismos caminos y surque las mismas aguas. Bloch cita de manera muy particular, con a veces muy pequeñas indicaciones, por lo que no ha sido fácil llevar a cabo esta tarea. También, probablemente por haber sido escrita en difíciles condiciones, se han detectado algunas posibles confusiones, de las que se hace mención en el lugar indicado.

Cuando la editorial Suhrkamp se interesó por una nueva edición de la obra, pensó, sin duda, que en el catálogo de Trotta encontraría su lugar adecuado. No deja de haber similitudes entre ambos empeños editoriales y, ahora que en el catálogo se ha incorporado la nueva traducción de *Ser y tiempo*, los libros de Bloch y Heidegger pueden entablar un diálogo interminable. Los filósofos parece que se encontraron sólo una vez, paseando por la Selva Negra, y hablaron sobre Hebbel, el amigo de la casa, ese autor de historias del calendario que nos ha legado profundas reflexiones sobre las pequeñas cosas que configuran nuestra realidad inmediata. Ambos escribieron breves trabajos sobre ese escritor tan alemán y en ellos plasmaban algo que consideraban esencial: la «apatridia» del hombre contemporáneo, contemplada por Heidegger con algo de amargura y mirando con nostalgia hacia el pasado y observada por Bloch como el presagio de algo que ha de llegar en el futuro.

Madrid, julio de 2003

EL PRINCIPIO ESPERANZA

PRÓLOGO

¿Quién somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? ¿Qué esperamos? ¿Qué nos espera?¹.

Muchos se sienten confusos tan sólo. El suelo vacila, y no saben por qué y de qué. Esta situación suya es angustia, y si se hace más determinada, miedo.

Una vez alguien salió al ancho mundo para aprender qué era el miedo². En la época que acaba de pasar se ha logrado esto con mayor facilidad y más inmediatamente; este arte se ha dominado de modo terrible. Sin embargo, ha llegado el momento —si se prescinde de los causantes del miedo— de que tengamos un sentimiento más acorde con nosotros.

Se trata de aprender la esperanza. Su labor no cesa, está enamorada del triunfo, no del fracaso. La esperanza, situada sobre el miedo, no es pasiva como éste, ni, menos aún, está encerrada en un anonadamiento. El afecto de la esperanza sale de sí, da amplitud a los hombres en lugar de angostarlos, nunca puede saber bastante de lo que les da intención hacia el interior y de lo que puede aliarse con ellos hacia el exterior. El trabajo de este afecto exige hombres que se entreguen

1. El inicio de *El principio esperanza* parece una reformulación de las famosas cuatro preguntas kantianas: «¿Qué puedo saber? ¿Qué debo hacer? ¿Qué me está permitido esperar? ¿Qué es el hombre?» (I. Kant, *Lógica. Un manual de lecciones. Acompañada de una selección de Reflexiones del legado de Kant*, ed. de M.^a J. Vázquez Lobeiras, Akal, Madrid, 2000, p. 92).

2. Referencia al cuento de los hermanos Grimm «Historia de uno que hizo un viaje para saber lo que era el miedo», en *Cuentos escogidos*, trad. de J. Viedma, El Museo Universal, Madrid, 1985, pp. 227-241.

activamente al proceso del devenir al que ellos mismos pertenecen. No soporta una vida de perro, que sólo se siente pasivamente arrojada en el ente, en un ente incomprendido, o incluso lastimosamente reconocido. El trabajo contra la angustia vital y los manejos del miedo es un trabajo contra quienes los causan, en su mayoría muy identificables, y busca en el mundo mismo lo que sirve de ayuda al mundo: algo que es susceptible de ser encontrado. ¡Con qué abundancia se soñó en todo tiempo, se soñó con una vida mejor que fuera posible! La vida de todos los hombres se halla cruzada por sueños soñados despierto; una parte de dichos sueños es simplemente una fuga banal, también enervante, también presa para impostores; pero otra parte incita, no permite conformarse con lo malo existente, es decir, no permite la renuncia. Esta otra parte tiene en su núcleo la esperanza y es transmisible. Puede ser extraída del desvaído soñar despierto y de su taimado abuso, es activable sin vislumbres engañosos. No hay hombre que viva sin soñar despierto; de lo que se trata es de conocer cada vez más estos sueños, a fin de mantenerlos así dirigidos a su diana eficaz y certeramente. ¡Que los sueños soñados despierto se hagan más intensos!, pues ello significa que se enriquecen justamente con la mirada serena; no en el sentido de la obstinación, sino de la clarificación. No en el sentido del entendimiento simplemente observador, que toma las cosas tal y como son y como se encuentran, sino del entendimiento participante, que las toma tal y como marchan, es decir, como podían ir mejor. Los sueños soñados despierto pueden, por eso, hacerse verdaderamente más intensos, es decir, más lúcidos, menos arbitrarios, más conocidos, más entendidos y más en mediación con las cosas. A fin de que el trigo que quiere madurar pueda ser estimulado y recolectado.

Pensar significa traspasar³. De tal manera, empero, que lo existente no sea ni escamoteado ni pasado por alto. Ni en su indigencia, ni menos aún en el movimiento que surge de ésta. Ni en las causas de la indigencia, ni menos aún en los brotes de cambio que maduran en ella. El verdadero traspasar no está, por eso, dirigido al mero espacio vacío de un algo ante nosotros, llevado sólo por la fantasía, figurándose las cosas sólo de modo abstracto. Al contrario: concibe lo nuevo como algo procurado en el movimiento de lo existente, si bien, para

3. La afirmación «pensar significa traspasar» es una de las más queridas por Bloch y dio título al volumen de homenaje que se publicara con motivo de su muerte: K. Bloch y A. Reif (eds.), *Denken heisst Überschreiten*, EVA, Frankfurt a.M., 1978.

poder ser puesto al descubierto, exige de la manera más intensa la voluntad dirigida a este algo. El verdadero traspasar conoce y activa la tendencia, inserta en la historia, de curso dialéctico. En sentido primario, el hombre que aspira a algo vive hacia el futuro; el pasado sólo viene después; y el auténtico presente casi todavía no existe en absoluto. El futuro contiene lo temido o lo esperado; según la intención humana, es decir, sin frustración, sólo contiene lo que es esperanza. La función y el contenido de la esperanza son vividos incesantemente, y en tiempos de una sociedad ascendente son actualizados y expandidos de modo incesante. Sólo en tiempos de una vieja sociedad en decadencia, como es la actual sociedad en Occidente, hay una cierta intención parcial y perecedera que discurre hacia abajo. En aquellos que no encuentran salida a la decadencia, se manifiesta entonces el miedo a la esperanza y contra la esperanza. Es el momento en que el miedo aparece como la máscara subjetivista y el nihilismo como la máscara objetivista del fenómeno de la crisis: del fenómeno soportado, pero no entendido; del fenómeno lamentado, pero no transformado. En el suelo burgués —y menos aún en su abismo aceptado y conseguido— el cambio es de todo punto imposible, aun en el caso —que no se da— de que efectivamente se deseara. El interés burgués hasta quisiera incluir en su propio fracaso todo interés que se le oponga; para hacer desfallecer la nueva vida, convierte en aparentemente fundamental su propia agonía, en aparentemente ontológica. El callejón sin salida en que se encuentra el ser burgués es ampliado a la situación humana, incluso al mismo ser. En vano, desde luego: la vacuidad burguesa es tan efímera como la clase que todavía y únicamente se expresa en ella, tan falta de actitud como la apariencia de la propia inadecuada intermediación a la que se halla vinculada. La desesperanza es en sí, tanto en sentido temporal como objetivo, lo insostenible, lo insoportable en todos los sentidos para las necesidades humanas. Por ello, para que el engaño surta efecto, tiene que valerse de una esperanza lisonjera y perversa. Por eso también, desde todos los púlpitos se predica la esperanza, bien encerrada en la interioridad, bien con un consuelo en el más allá. Por eso, incluso las últimas miserias de la filosofía occidental ya no pueden presentar su filosofía de la miseria sin la prenda de una superación, de un traspasar. Ello sólo quiere decir que el hombre está determinado esencialmente desde el futuro, aunque, sin embargo, con la significación cínica e interesada que hipostasía la propia situación de clase, que presenta el futuro como el letrero de la sala de fiestas donde pone «carencia de futuro», y la nada como el destino del hombre. Y, sin

embargo, que los muertos entierren a sus muertos; aún en la demora que le impone la noche excesiva, el día que alboréa escucha otra cosa que no es el tañido funerario, putrefacto y sofocante, inesencial y nihilista. Mientras el hombre está abandonado, la existencia, tanto privada como pública, está cruzada por sueños soñados despierto; por sueños de una vida mejor que la anterior. En el ámbito de lo inauténtico, y cuánto más en el de lo auténtico, toda intención humana está sostenida por este fundamento. E incluso allí donde este fundamento —como ha ocurrido tan a menudo hasta ahora— se halla lleno de bancos de arena, de quimeras engañosas, sólo puede ser, a la vez, denunciado, y, en su caso, depurado por una investigación objetiva de la tendencia y una investigación subjetiva de la intención. *Corruptio optimi pessima*: la esperanza fraudulenta es uno de los mayores malhechores y enervantes del género humano, mientras que la esperanza concreta y auténtica es su más serio benefactor. La esperanza esciente-concreta penetra de la manera subjetivamente más intensa en el miedo, conduce de la manera objetivamente más eficaz a la eliminación causal de los contenidos del miedo. Junto con la insatisfacción avisada, que es parte de la esperanza, porque ambas surgen de la negación de la indigencia.

Pensar significa traspasar. Pero el traspasar no ha encontrado, hasta ahora, su pensamiento suficientemente agudo. O si lo encontró, había demasiados ojos defectuosos que no lo vieron. Torpes sucedáneos, sustitución rutinaria copiada, la vejiga de cerdo de un espíritu de época reaccionario, pero también esquematizante, todo lleva a la represión de lo descubierto. En el hacerse consciente de la trasposición concreta veía Marx el viraje. Pero en torno a éste se hallan adheridas tercas costumbres mentales de un mundo sin frente. Aquí se encuentra abandonado no sólo el hombre, sino también la percepción racional de su esperanza. La intención no se ha oído en su resonancia siempre anticipadora, la tendencia objetiva no se ha reconocido en su potencialidad siempre anticipadora. El *desiderium*, la única cualidad honrosa de todos los hombres, no ha sido investigado. Aun cuando llena el sentido de todos los hombres y el horizonte de todo ser, lo todavía-no-consciente, lo todavía-no-llegado-a-ser no se ha impuesto ni siquiera como palabra, por no decir como concepto. Este ámbito floreciente de interrogantes se halla casi inexpresado en la filosofía precedente. El soñar hacia adelante, como dice Lenin, no ha sido objeto de reflexión, sólo ha sido rozado esporádicamente, no ha alcanzado el concepto que le es adecuado. El esperar y lo esperado, aquí en el sujeto, en el objeto allí, aquello que anuncia su llegada no

ha provocado en general hasta Marx ningún aspecto del mundo, en el que encontrara su lugar, y menos aún un lugar central. El inmenso acontecer utópico en el mundo está, de modo expreso, casi sin iluminar. De todas las rarezas de la ignorancia es ésta una de las más chocantes. En su primer ensayo de gramática latina parece que M. Terencio Varrón⁴ olvidó el futuro; filosóficamente no se le ha prestado, hasta hoy, la atención debida. Esto significa que un pensamiento predominantemente estático no tenía nombre para esta condición, más aún, no la entendía, cerrando, una y otra vez, como concluso lo que había llegado a ser. Como saber basado en la observación es, por definición, un saber tan sólo de lo observado, es decir, del pasado, mientras que sobre lo que todavía no ha llegado a ser tiende contenidos formales extraídos de lo que ha llegado a ser. Consecuentemente este mundo es, incluso allí donde es aprehendido históricamente, un mundo de la repetición o del siempre-lo-mismo; es un alcázar de la fatalidad, como Leibniz lo denominaba, que no escapa a sí mismo. El acontecer se convierte en historia, el conocimiento en recuerdo, la solemnidad en la celebración de algo que ya ha ocurrido. Así actúan todos los filósofos precedentes, con su forma, idea o sustancia pretendida como algo existente y concluso, incluso en el postulador Kant, incluso en el dialéctico Hegel. La necesidad física y metafísica se ha estropeado así el apetito, cerrándosele los caminos para la hartura pendiente, una hartura que no es, desde luego, sólo libresca. La esperanza, y su correlato positivo, la determinabilidad todavía inconclusa sobre toda *res finita*, no aparece así en la historia de las ciencias, ni como esencia psíquica ni como esencia cósmica, y mucho menos aún como funcionario de lo que todavía no ha sido, de lo nuevo posible. En *este libro* se emprende, por eso, con especial extensión el intento de llevar filosofía a la esperanza, como un lugar del universo habitado, como el mejor país civilizado, e inexplorado como la Antártida. Y se emprende de modo conexo, crítico, ampliado, en relación con los libros del autor hasta ahora aparecidos, *Spuren*, y especialmente con *Geist der Utopie*, *Thomas Münzer*, *Erbschaft dieser Zeit*, *Subjekt-Objekt*⁵. Anhelo, espera, esperanza necesitan su hermenéutica, el alborear de lo ante-nosotros exige su concepto específico,

4. M. T. Varrón, *De lingua latina*, ed., trad. y notas de M. A. Marcos Casquero, Anthropos, Barcelona, 1990.

5. Hay ediciones castellanas de *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución*, trad. de J. Deike, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002, y *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, trad. de W. Roces y, de las adiciones, de J. M.^a Ripalda, G. Hirata y J. Pérez del Corral, FCE, Madrid, ²1982.

lo nuevo exige su concepto combativo. Y todo ello, al servicio de un fin: que por medio del reino de la posibilidad conocido se trace, al fin, críticamente el gran camino hacia lo apuntado necesariamente, quedando orientado de modo permanente hacia este objetivo. *Doctas pes, la esperanza inteligida*, clarifica así el concepto de un principio en el mundo, que ya no desaparecerá de éste. Y no desaparecerá, porque este principio se hallaba, desde siempre, en el proceso del mundo, aunque durante tanto tiempo ignorado filosóficamente. En tanto que no hay en absoluto ninguna construcción consciente de la historia, en cuya ruta y tendencia el objetivo no sea también todo, el concepto utópico y de principio —en el buen sentido de la palabra— de la esperanza y de sus contenidos humanos es, sin más, un concepto central. Más aún, lo que con este concepto se designa se halla en el horizonte de la conciencia adecuada de toda cosa, bien en el horizonte ya amanecido, bien en el que todavía tiene que amanecer. Espera, esperanza, intención hacia una posibilidad que todavía no ha llegado a ser: no se trata sólo de un rasgo fundamental de la conciencia humana, sino, ajustado y aprehendido concretamente, de una determinación fundamental dentro de la realidad objetiva en su totalidad. A partir de Marx no es posible ya en absoluto ninguna indagación de la verdad ni ningún realismo de la decisión que pueda eludir los contenidos subjetivos y objetivos de la esperanza del mundo: a no ser que se caiga en la trivialidad o en el callejón sin salida. *La filosofía tendrá que tener conciencia moral del mañana, tomar partido por el futuro, saber de la esperanza, o no tendrá ya saber ninguno*. Y la nueva filosofía, tal como nos fue abierta por Marx, es, tanto como filosofía de lo nuevo, filosofía de esta esencia que nos espera a todos, aniquiladora o plenificadora. La conciencia de esta filosofía es el campo abierto del riesgo y del triunfo que nos aportan sus condiciones. Su espacio es la posibilidad objetivo-real dentro del proceso, en el curso del objeto mismo, en el cual lo querido radicalmente por el hombre no se ha logrado en ningún sitio, pero tampoco ha fracasado en ningún sitio. El tema que esta filosofía ha de impulsar con todas sus fuerzas es lo verdaderamente esperanzado en el sujeto, lo verdaderamente esperado en el objeto. Aquí se trata de indagar la función y el contenido para nosotros de este algo central.

Lo nuevo bueno no es nunca tan totalmente nuevo. Actúa, antes bien, más allá de los sueños que se sueñan despierto, de esos sueños que penetran la vida, que llenan el arte. Lo querido utópicamente dirige todos los movimientos de libertad, y todos los cristianos lo conocen también a su modo, con una conciencia moral amodorrada o

emocionadamente, surgiendo del *Éxodo* o de las partes mesiánicas de la Biblia. También la gran filosofía ha sido siempre agitada por la imbricación del tener y el no-tener, tal como lo dibuja el anhelo, la esperanza y el ansia de llegar al hogar. No sólo en el *eros* platónico, sino en el gran concepto aristotélico de materia, entendida como posibilidad de la esencia, y en el concepto de tendencia en Leibniz. En el postulado kantiano de la conciencia moral actúa sin mediación la esperanza, como actúa con mediación mundana en la dialéctica histórica de Hegel. Y, sin embargo, a pesar de todo, en todos estos descubrimientos e incluso expediciones *in terram utopicam* hay algo quebrantado, algo quebrantado por la actitud contemplativa. De la manera más pronunciada en Hegel, que ha sido quien más ha avanzado en el camino: lo ya sido subyuga a lo que está en trance de ser, la acumulación de lo que ha llegado a ser cierra totalmente el paso a las categorías de futuro, de frente, de *novum*. El principio utópico no ha podido, por eso, imponerse ni en el mundo mítico-arcaico, pese al éxodo de él, ni en el mundo urbano-racionalista, pese a la dialéctica explosiva. La razón de ello se encuentra en que la mentalidad mítico-arcaica lo mismo que la urbana-racionalista es una mentalidad idealista-contemplativa, la cual, por ello mismo, presupone pasivamente como objeto de la contemplación un mundo llegado a ser, concluso, incluido en él un supramundo imaginado, en el que sólo se refleja lo efectivamente dado. Los dioses de la perfección aquí, las ideas o los ideales allí, son en su ser ilusorio tan *res finitae* como lo son los sedicentes hechos tangibles en su ser empírico. El futuro auténtico de la especie en proceso abierto queda, por eso, cerrado y es extraño a toda mera actitud contemplativa. Sólo un pensamiento dirigido a la mutación del mundo, informado por la voluntad de mutación, puede enfrentarse con el futuro —espacio originario e inconcluso ante nosotros— no con apocamiento, y con el pasado no como hechizo. Lo decisivo es, por tanto, lo siguiente: sólo el saber en tanto que teoría-praxis consciente puede hacerse con lo que está en proceso de devenir y es, por ello, decidible, mientras que una actitud contemplativa sólo puede referirse *per definitionem* a lo que ya ha llegado a ser. La expresión directa de esta tendencia a lo ya sido, de esta referencia a lo llegado a ser, se nos muestra, en la mitología, en el enfrascamiento, en el impulso hacia lo perdido en la noche de los tiempos, y también en la preponderancia constante de lo pagano en sentido propio, es decir, de lo mítico astral, como la bóveda firme que se extiende sobre todo acontecer. La expresión metódica de esta vinculación al pasado, de este apartamiento del futuro se encuentra, en el

racionalismo, en la *anamnesis*⁶ platónica, es decir, en la teoría de que todo saber es simplemente recuerdo: recordar, de nuevo, las ideas contempladas antes del nacimiento, el pasado primigenio o lo ahistóricamente eterno. Una teoría según la cual la esencialidad coincide con lo que ya ha sido, y para la que el búho de Minerva⁷ emprende siempre el vuelo cuando el ocaso comienza y cuando se ha hecho vieja una forma de vida. También la dialéctica de Hegel se encuentra así frenada por el fantasma de la «anamnesis» y proscrita al ámbito de las antigüedades. Marx es quien, por primera vez, sitúa, en lugar de esta teoría, el *pathos* del cambio como el punto de arranque de una teoría que no se resigna a la contemplación y a la interpretación. La rígida separación entre el futuro y el pasado se viene así abajo por sí misma: el futuro que todavía no ha llegado se hace visible en el pasado, y el pasado vindicativo y heredado, transmitido y cumplido, se hace visible en el futuro. El pasado considerado aisladamente y aprehendido así es una categoría de mercancía, es decir, un *factum* cosificado, sin conciencia de su *fieri* y de su proceso ininterrumpido. La verdadera acción en el propio presente únicamente tiene lugar, empero, en la totalidad de este proceso, inconcluso lo mismo hacia atrás que hacia adelante, y la dialéctica materialista se convierte en el instrumento para dominar este proceso, para el *novum* dominado y entendido en su mediación. El legado más inmediato para ello es la *ratio* de la época burguesa en su fase todavía progresista (sin la ideología vinculada a una situación y la eliminación creciente de contenidos). Pero esta *ratio* no es el único legado; las sociedades anteriores e incluso muchos mitos en ellas (de nuevo, sin la simple ideología, y sobre todo sin supersticiones mantenidas precientíficamente) pueden aportar, más bien, el material heredado de una filosofía que ha superado los límites burgueses del conocimiento, si bien un material, como puede comprenderse, ilustrado, apropiado críticamente, transformado en su función. Piénsese, por ejemplo, en el papel de la finalidad (el hacia dónde, el para qué) en las concepciones del mundo precapitalistas, o

6. Bloch ha escrito en varias ocasiones sobre la forma en que la *anamnesis* de Platón ha influido en la filosofía de Hegel; cf. *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, cit., pp. 439-451.

7. Bloch utiliza en varias ocasiones la fórmula «el búho de Minerva» utilizada por Hegel para caracterizar a la filosofía en el prólogo a los *Fundamentos de la filosofía del Derecho*, ed. de K. H. Ilting y trad. de C. Díaz, Libertarias/Prodhuft, Madrid, 1993, p. 61: «Cuando la filosofía pinta su gris sobre gris, entonces ha envejecido una figura de la vida y, con gris sobre gris, no se deja rejuvenecer, sino sólo conocer: el búho de Minerva sólo levanta su vuelo al romper el crepúsculo».

bien en la significación de la cualidad en el concepto no mecánico de la naturaleza en estas mismas concepciones del mundo. Piénsese en el mito de Prometeo, al que Marx denomina el santo más distinguido en el calendario filosófico⁸. Piénsese en el mito de la Edad de Oro y en su trasposición al futuro en la conciencia mesiánica de tantas clases y tantos pueblos oprimidos. La filosofía marxista, como la filosofía que, al fin, se comporta adecuadamente respecto al devenir y a lo por venir, conoce también el pasado entero en su amplitud creadora, y lo conoce, porque no conoce en absoluto ningún otro pasado más que el que está todavía vivo, con el que todavía no se han ajustado cuentas. La filosofía marxista es filosofía del futuro, es decir, también del futuro en el pasado; en esta conciencia concentrada de frontera, la filosofía marxista es teoría-praxis de la tendencia inteligida, una teoría-praxis viva, confiada en el acontecer, con la mirada fija en el *novum*. Y lo decisivo: la luz, a cuyo resplandor se reproduce e impulsa al *totum* en proceso inacabado, se llama *docta spes, esperanza inteligida dialéctico-materialistamente*. El tema fundamental de una filosofía que permanece y es, porque está haciéndose, es la patria que todavía no ha llegado a ser, todavía no alcanzada, tal como se va formando y surgiendo en la lucha dialéctica-materialista de lo nuevo con lo viejo.

A esta lucha se le añade aquí un signo más. Un signo hacia adelante que permite traspasar, pero no trotar a la zaga. La significación de este signo es el «todavía no», y de lo que se trata es de ponerse de acuerdo sobre ello. De acuerdo con lo indicado por Lenin en una frase muy alabada, pero que no ha sido igualmente tomada en serio:

«¡Hay que soñar!». Acabo de escribir estas palabras y el pánico me invade. Me imagino que me encuentro en una «conferencia de unificación» y que, frente a mí, se encuentran los redactores y colaboradores del *Rabócheie Dielo*. Y el camarada Martinov se levanta y se dirige a mí amenazadoramente: «Permítame usted que le pregunte: ¿tiene una redacción autónoma el derecho a soñar, sin preguntar antes al comité del partido?». Y después se levanta el camarada Krichevski y prosigue (profundizando filosóficamente al camarada Martinov, que ya hacía mucho que había profundizado al camarada Plejánov) en tono aún más amenazador: «Continúo. Pregunto si un marxista tiene el derecho a soñar, a no ser que olvide que, después de Marx, la humanidad sólo puede plantearse cometidos que está en su mano

8. K. Marx, *Tesis doctoral. Diferencia entre la filosofía democriteana y epicúrea de la naturaleza*, en K. Marx y F. Engels, *Obras fundamentales I* (K. Marx, *Escritos de juventud*), trad. de W. Roces, FCE, México, 1982, p. 18. Bloch hace referencia en varias ocasiones a ese trabajo juvenil de Marx.

resolver, y que la táctica es un proceso del crecimiento de los cometidos, los cuales crecen junto con el partido».

Sólo el imaginarse estas amenazadoras preguntas hace que me recorra un escalofrío, y mi único pensamiento es el de dónde podría esconderme. Trataré de esconderme detrás de Pisarev.

«No todas las escisiones son iguales las unas a las otras», escribió Pisarev sobre la escisión entre sueño y realidad. «Mis sueños pueden traspasar el curso natural de los acontecimientos, o pueden descaminarse, es decir, lanzarse por caminos que el curso natural de los acontecimientos no puede nunca recorrer. En el primero de los casos, la ensoñación es completamente inofensiva; puede incluso impulsar y robustecer la fuerza activa del trabajador [...] Estos sueños no tienen nada en sí que aminore o paralice la fuerza creadora. Muy al contrario. Si el hombre no poseyera ninguna capacidad para soñar así, no podría tampoco traspasar aquí y allí su propio horizonte y percibir en su fantasía como unitaria y terminada la obra que empieza justamente a surgir entre sus manos; me sería imposible imaginarme en absoluto qué motivos podrían llevar al hombre a echar sobre sus hombros y conducir a término amplios y agotadores trabajos en el terreno del arte, de la ciencia y de la vida práctica [...] La escisión entre sueño y realidad no es perjudicial, siempre que el que sueña crea seriamente en su sueño, siempre que observe atentamente la vida, siempre que compare sus observaciones con sus quimeras y siempre que labore concienzudamente en la realización de lo soñado. Si se da un punto cualquiera de contacto entre el sueño y la vida, puede decirse que todo está en orden».

Los sueños de esta especie son, desgraciadamente, muy escasos en nuestro movimiento. Y la culpa la tienen principalmente aquellos que se vanaglorian de lo sobrios que son, de lo «cercanos» que se hallan a lo «concreto»: es decir, los representantes de la crítica legal y de los representantes de una política no legal de llevar la cola a los demás».

Al soñar hacia adelante se le añade así un nuevo signo. El libro presente no trata de otra cosa que de la esperanza más allá del día que ya se ha cumplido. El tema de las cinco partes de la obra (escrita entre 1938-1947 y revisada en 1953 y 1959) son los sueños de una vida mejor. Sus rasgos y contenidos inmediatos, pero, sobre todo, los susceptibles de mediación, son convertidos en objeto, investigados y examinados en toda su amplitud. Y el camino va a través de los pequeños a los más intensos sueños soñados en vigilia, a través de los que fluctúan y de los que se puede abusar a los estrictos, a través de las quimeras cambiantes a aquellos que no han llegado a ser aún y que

son necesarios. Se comienza, por tanto, con sueños en vigilia de carácter muy corriente, escogidos ligera y libremente de la juventud hasta la madurez. Estos sueños llenan la primera parte: *informe* referido al hombre de la calle y a los deseos indisciplinados. A continuación, cimentando y sosteniendo todo lo demás, la segunda parte fundamental: la investigación de la conciencia anticipadora. Por bastantes razones, por significar la *fundamentación* de la cosa misma, esta parte es, en muchos de sus apartados, una lectura nada fácil, una lectura de dificultad creciente. Pero esta dificultad se va haciendo también menor para el lector que va cobrando conocimiento, que va penetrando más y más en ella. El interés del objeto va, asimismo, aligerando el esfuerzo de su apropiación, de igual manera que la luminosidad forma parte del ascenso a la montaña y el ascenso a la montaña forma parte del panorama que se goza. El impulso principal del hambre tiene que ser analizado aquí, en el sentido en que conduce a la negativa de la privación, es decir, al afecto de espera más importante: la esperanza. Un motivo principal en esta parte es el *descubrimiento y la descripción inconfundible de lo todavía-no-consciente*. Es decir, de un algo relativamente inconsciente todavía desde el punto de vista de su otra faceta, la faceta dirigida hacia adelante, no hacia atrás. La faceta de un algo nuevo en gestación y que no ha sido consciente hasta ahora; no de algo, digamos, olvidado, recordable por haber ya sido, hundido en la subconsciencia como reprimido o arcaico. Desde el descubrimiento del subconsciente por Leibniz, a través de la psicología romántica de la noche y el pasado originario, hasta el psicoanálisis de Freud, lo único que se ha delineado e investigado esencialmente hasta hoy ha sido el «crepúsculo hacia atrás». Se creyó haber hecho un descubrimiento: todo lo presente está cargado de memoria, de un pasado situado en el sótano de lo ya-no-consciente. No se descubrió, en cambio, que en el presente, incluso en lo recordado, hay un impulso y una ruptura, una incubación y una anticipación de lo que todavía no ha llegado a ser. Y esta ruptura, que es a la vez un comienzo, no tiene lugar en el sótano de la conciencia, sino en su primera línea. Se trata aquí, por tanto, de los procesos psíquicos del surgimiento, propios de la juventud, en épocas críticas o en la aventura de la productividad, es decir, en todos los fenómenos en los que alienta algo que todavía no ha llegado a ser y que quiere articularse. El elemento anticipador actúa así en el campo de la esperanza; ésta, por tanto, *no es tomada sólo como afecto*, como contraposición al miedo (porque también el miedo puede anticipar), sino *esencialmente como acto orientado de naturaleza cognitiva* (y

aquí lo opuesto no es el temor, sino el recuerdo). La representación y las ideas de esta llamada intención de futuro son utópicas, pero no lo son en una significación restringida de la palabra, sólo determinada en relación con lo negativo (figuraciones afectivamente irreflexivas, divertimento abstracto), sino precisamente en el nuevo sentido indicado del sueño hacia adelante, de la anticipación en absoluto. Con lo cual la categoría de lo utópico, además del sentido corriente, justificadamente peyorativo, posee otro sentido, que no es de ninguna manera necesariamente abstracto o está divorciado de la realidad, sino, al contrario, dirigido centralmente a la realidad: el sentido de un adelantamiento del curso natural de los acontecimientos. El tema de esta segunda parte son, así entendidos, la función utópica y sus contenidos. La exposición investiga las relaciones de esta función con la ideología, con los arquetipos, con los ideales, con los símbolos, con las categorías del frente y de lo nuevo, de la nada y la patria, con el viejo problema del ahora y aquí. Contra todo vacuo nihilismo estático, hay que proclamar aquí: también la nada es una categoría utópica, si bien una categoría en extremo anti-utópica. Bien lejos de hallarse anuladoramente en la base o de ser un trasfondo de esta especie (de tal manera que el día del ser se encontrara entre dos noches declaradas), la nada —exactamente lo mismo que la utopía positiva, la patria o el todo— sólo «existe» como posibilidad objetiva. La nada se da en el proceso del mundo, pero no lo perturba; ambos, la nada como el todo, en tanto que caracteres utópicos, en tanto que determinaciones amenazadoras o plenificantes en el mundo, no están, de ninguna manera, ya decididos. Y lo mismo puede decirse del ahora y aquí, este comienzo permanente en la proximidad, una categoría utópica también, incluso la más central de todas; es una categoría que, a diferencia del contacto aniquilante con la nada o del contacto iluminador con el todo, no ha hecho siquiera su entrada en el tiempo y en el espacio. Los contenidos de ésta, la más cercana proximidad, fermentan todavía, al contrario, en la oscuridad total del momento vivido, ese verdadero nudo y enigma del mundo. La conciencia utópica quiere ver más allá, pero, en último término, sólo para penetrar la cercana oscuridad del momento acabado de vivir, en el que todo ente se nos da en su mismo ocultamiento. Con otras palabras: para ver a través de la proximidad más cercana es preciso el telescopio más potente, el de la conciencia utópica agudizada. Se trata de esa inmediatez más inmediata, en la que se encuentra todavía el núcleo del sentirse y del existir, y en la que se halla, a la vez, todo el nudo de la incógnita del mundo. No se trata de un misterio que lo sea, por

ejemplo, sólo para el entendimiento insuficiente, mientras que la cosa en sí es completamente clara o un contenido que reposa en sí mismo, sino que se trata de aquel misterio real que es todavía la misma sustancia del mundo, y para cuya solución esta última está en camino y en proceso. Lo todavía-no-consciente en el hombre pertenece, por eso, siempre a lo todavía-no-llegado a ser, todavía-no-producido, todavía-no-manifestado en el mundo. Lo todavía-no-consciente se comunica y se influye recíprocamente con lo todavía-no-llegado a ser, especialmente con lo que está surgiendo en la historia y en el mundo. De tal suerte, que la investigación de la conciencia anticipadora debe servir fundamentalmente para hacer comprensible psíquica y materialmente las visiones en sentido propio que se desprenden de aquélla, y, sobre todo, las imágenes de la vida mejor, deseada y anticipada. Por tanto, de lo anticipante hay que ganar conocimiento sobre la base de una ontología de lo que todavía-no es. Y con ello hemos dicho ya bastante sobre la segunda parte y sobre el análisis funcional subjetivo-objetivo de la esperanza, que en ella se comienza.

Si volvemos ahora la atención a los deseos, en seguida nos salen al paso, en primer lugar, los problemáticos. En lugar de las pequeñas y arbitrarias ilusiones del informe, se nos hacen visibles las ilusiones tuteladas y guiadas por la burguesía. Por ser guiadas, estas ilusiones pueden ser también reprimidas y se puede abusar de ellas: rosada y sangrientamente. La tercera parte, «Transición», muestra las *ilusiones en el espejo*, en un espejo hermoseador que a menudo sólo refleja cómo la clase dominante desea los deseos de los débiles. El problema se clarifica, empero, totalmente desde el momento en que el espejo procede del pueblo, tal y como se nos hace maravillosamente visible en las fábulas. Los deseos reflejados, hartos a menudo normados, llenan esta parte del libro; a todos les es común una tendencia a lo abigarrado, como si se tratara de lo supuesta o auténticamente mejor. Aquí cuentan las incitaciones del *vestir*, los *escaparates* iluminados, pero también el *mundo de la fábula*, la lejanía embellecida en el *viaje*, el *baile*, la fábrica de sueños del *cine*, y el ejemplo del *teatro*. Todo ello o bien conjura una vida mejor, como en la industria del esparcimiento, o pinta en realidad una vida mostrada esencialmente. Si se pasa, empero, de lo pintado al proyecto libre y pensado, entonces se encuentra uno, por primera vez, en el plano de las utopías en sentido estricto, a saber, de las *utopías planeadas o esbozadas*. Estas utopías llenan la cuarta parte, «Construcción», con un contenido históricamente rico, no sólo históricamente permanente. Esta parte se extiende en las utopías médicas y sociales, técnicas, arquitectónicas y

geográficas, en las regiones del deseo trazadas por la pintura y la literatura. Así aparecen las ilusiones de la *salud*, las fundamentales de una *sociedad sin miseria*, los milagros de la técnica, los castillos en el aire, tan frecuentes en la arquitectura. Aparecen también Eldorados y paraísos en *los viajes de descubrimiento geográficos*, el paisaje de un mundo adecuado al hombre descrito por la *pintura* y la *poesía*, las perspectivas de un absoluto en la *sabiduría*. Todo ello está lleno de anticipaciones, labora implícita o explícitamente en la ruta y el objetivo de un mundo más perfecto, en hechos mejor configurados y más esenciales de lo que han llegado a ser empíricamente. También aquí hay mucho escapismo arbitrario y abstracto, pero, sin embargo, las grandes obras de arte nos muestran esencialmente un resplandor, referido a la realidad, del objeto cumplidamente elaborado en ellas. La mirada hacia lo preconformado, hacia el ser vivido estética y religiosamente es muy cambiante aquí, pero, sin embargo, todo intento de esta especie experimenta con una anticipación, con algo perfecto tal y como no se da aún en la tierra. La mirada es diversamente concreta, de acuerdo con las barreras de clase, pero, no obstante, los objetivos fundamentales de la llamada voluntad artística en los llamados estilos, estos «saledizos» sobre la ideología, no desaparecen con su sociedad. La arquitectura egipcia es el querer hacerse piedra, con el cristal de la muerte como supuesta perfección; la arquitectura gótica es el querer hacerse como la viña del Señor, con el árbol de la vida como supuesta perfección. Y así se nos muestra el arte entero lleno de manifestaciones impulsadas hacia símbolos de perfección, hacia un fin esencial utópico. Hasta ahora, desde luego, sólo de las utopías sociales se ha dicho que eran utópicas; en primer lugar, porque se llaman así, y en segundo término, porque la expresión «reino de Jauja» se ha utilizado, la mayoría de las veces, en relación con ellas, y no sólo con las abstractas. Con lo cual, como ya se ha hecho notar, el concepto de utopía se ha angostado inadecuadamente, de una parte, quedando limitado a las fantasías políticas, mientras que, de otra, el carácter predominantemente abstracto de estas fantasías ha prestado a la utopía esa forma abstracta y arbitraria que sólo había de suprimir el socialismo en su progreso desde estas utopías hasta la ciencia. De todas maneras, aquí aparece también, pese a todos los reparos, la palabra «utopía», una *palabra* que fue acuñada por Tomás Moro, aunque no su *concepto*, filosóficamente mucho más amplio. En otros proyectos e ilusiones, de naturaleza técnica por ejemplo, se han echado de ver, en cambio, pocos elementos utópicos. Pese a la *Nova Atlantis* de Francis Bacon, no se ha percibido en la técnica una zona

límite con un *status* precursor y con esperanzas propias situadas en la naturaleza. Y menos aún se vio en la arquitectura, en las construcciones que forman, imitan y ejemplifican un espacio más hermoso. Y también quedó sin descubrir, sorprendentemente, el elemento utópico en las situaciones y paisajes de la pintura y de la poesía, en sus extravagancias, como también, sobre todo, en sus realismos de la posibilidad, de tan profunda y amplia visión. Y, sin embargo, en todas estas esferas actúa la función utópica, aunque variable en su contenido: exaltada en las obras menores, precisa y con realismo *sui generis* en las mayores. Y es que la plenitud de la fantasía humana, junto a su correlato en el mundo —y siempre que la fantasía se hace técnica-concreta—, sólo puede ser investigada e inventariada por la función utópica; de igual manera que no puede ser controlada sin el materialismo dialéctico. La específica pre-iluminación que el arte nos muestra es comparable a un laboratorio en el que se impulsan procesos, figuras y caracteres hasta su fin típico-característico, un fin que puede ser el abismo o la felicidad; este ver lo esencial de caracteres y situaciones, específico de toda obra de arte —que puede ser en su aspecto más sensible el arte de Shakespeare o en su forma más acabada el arte de Dante—, presupone siempre la posibilidad más allá de la realidad dada. Por doquier apuntan aquí actos e imaginaciones panorámicas, discurren rutas soñadas, subjetivas, o bien, en determinados casos, objetivas, que van de lo que ha llegado a ser lo más perfecto a la perfección simbólicamente aproximada. Es por eso por lo que el concepto de lo «todavía no» y de la intención conformadora no encuentra en las utopías sociales su única, ni mucho menos, su manifestación más exhaustiva; por muy importantes que sean, de otra parte, las utopías sociales para el conocimiento crítico de una anticipación explícita. No obstante lo cual, reducir el elemento utópico a la concepción de Tomás Moro, u orientarlo exclusivamente a ella, equivaldría a reducir la electricidad al ámbar, del que ésta extrajo su nombre griego y en el que fue percibida por primera vez. Más aún: lo utópico coincide tan poco con la fantasía política, que es precisa la totalidad de la filosofía (una totalidad a veces totalmente olvidada) para entender adecuadamente en su contenido lo que se expresa con la palabra utopía. De aquí la amplitud de las anticipaciones, ilusiones, materias de esperanza reunidas en la parte titulada «Construcción». De aquí la alusión e interpretación —antes, y detrás de las fantasías políticas— de utopías médicas, técnicas, arquitectónicas y geográficas, como también de las zonas de ilusión en la pintura, ópera y literatura. Por ello también, finalmente, es éste el lugar para exponer

la multiplicidad de las zonas de esperanza y de sus perspectivas en el campo del saber filosófico. Pese al *pathos* predominante del pasado en las filosofías que nos han precedido, la dirección en todas ellas hacia la polaridad fenómeno-esencia muestra ya claramente una polaridad utópica. La serie de todas estas conformaciones de una cultura social, estética, filosófica del «verdadero ser», termina adecuadamente —descendiendo al suelo siempre decisivo— en el problema de una vida de trabajo plenificador, libre de explotación, pero también de una vida más allá del trabajo: en la *ilusión del ocio*.

La última voluntad es la de estar verdaderamente presente; de tal suerte, que el momento vivido nos pertenezca, y nosotros a él, y que pueda decirsele: «No te vayas aún». El hombre quiere, al fin, ser él mismo en el aquí y ahora, quiere serlo en la plenitud de su vida sin aplazamiento ni lejanía. La voluntad utópica auténtica no es, en absoluto, una aspiración infinita, sino que, al contrario, quiere lo meramente inmediato e intacto del encontrarse y existir, y lo quiere como mediado, al fin, como clarificado y plenificado, como plenificado feliz y adecuadamente. Éste es el contenido límite utópico pensado del «no te vayas aún, eres tan bello»¹⁰, del plan del hombre plenificado y del fáustico. Las visiones objetivas de esperanza propias de la construcción impelen así inexcusablemente a las visiones del hombre plenificado y del mundo en completa mediación con él; es decir, de la patria. La consideración de estas intenciones es el objeto de la quinta y última parte: «Identidad». Como intentos de asemejarse al hombre aparecen los distintos *modelos morales*, así como también los, a menudo, tan antitéticos *mandamientos* de la vida recta. Después aparecen las figuras literarias de la *superación humana de las barreras*: don Juan, Ulises, Fausto, este último en camino exactamente hacia el momento perfecto, en una utopía cargada de la experiencia del mundo; don Quijote advierte y exige en una monomanía ensoñada, en una profundidad de sueño. Como llamada y trazado de líneas expresivas muy inmediatas, muy dirigidas a la lejanía, se nos presenta la música: el arte que hace canto y melodía la más profunda intensidad, el *humanum* utópico en el mundo. Y a continuación se reúnen las *visiones de esperanza contra la muerte*, contra éste, el más duro, rechazo de la utopía y, por ello, su inolvidada provocadora. La muerte es, muy especialmente, un roce con aquella nada que el

10. Referencia a la famosa expresión que aparece en el *Fausto* de J. W. Goethe, trad. de J. M.^a Valverde, Planeta, Barcelona, 1980, p. 50.

trazado utópico absorbe en el ser; no hay ningún devenir y ningún triunfo en el que el aniquilamiento de lo malo no sea absorbido activamente. Todos los mensajes de salvación que constituyen la fantasía de la *religión*, en lucha con la muerte y el destino, todos ellos culminan míticamente —lo mismo los completamente irreales que los que llevan un núcleo humano— en el último fin de la redención del mal, de la libertad hacia el «reino». De aquí se sigue —precisamente por lo que se refiere a las intenciones terrenas de alcanzar la patria propia— el problema del futuro en el *ámbito* sustentador y abarcador de la patria: la *naturaleza*. El punto central aquí es siempre el problema de lo deseable sin más, o el del *bien supremo*. Aquí lo rige todo la utopía de lo Uno Necesario, aunque precisamente esta utopía se mueve en el terreno de lo presentado, lo mismo que el ser-presente del hombre. Habría que haber alcanzado y hecho accesibles, por el camino de la miseria común abolida, los bienes menos elevados; por el camino que conduce, primero, a los bienes que pueden perecer por la herrumbre y la polilla, y sólo después a los bienes que perduran. Éste es y sigue siendo el camino del socialismo, es la práctica de la utopía concreta. Todo lo que no es fantástico en las visiones de esperanza, todo lo real-posible tiene sus orígenes en Marx, labora —variando en cada caso, racionado según las situaciones— en la transformación socialista del mundo. En virtud de ello, la arquitectura de la esperanza se hace así realmente una arquitectura del hombre, del hombre que sólo la había percibido como sueño y como vislumbre elevado, harto elevado, se hace una arquitectura de la tierra nueva. En los sueños de una vida mejor se hallaba siempre implícita una fábrica de felicidad, a la que sólo el marxismo puede abrir camino. Ello abre un nuevo acceso —también de contenido pedagógico— al marxismo creador, un acceso desde nuevas premisas, de naturaleza tanto subjetiva como objetiva.

Lo que aquí se quiere decir tiene que ser expuesto ampliamente. Tanto en lo pequeño como en lo grande, examinándolo hasta el extremo, con la voluntad de poner al descubierto lo que hay de real en ello. A fin de que, en la medida de las posibilidades reales, lo que es real en la posibilidad, lo que está pendiente de ser real (todo lo demás es la paja de la mera opinión y paraíso de los necios) se convierta en ser positivo. Ello es, en último término, algo muy sencillo, «aquello que hace falta». Una enciclopedia de las esperanzas contiene, a menudo, repeticiones, pero nunca intersecciones, y por lo que a las primeras se refiere, aquí tiene aplicación la frase de Voltaire, que se repetiría, una y otra vez, hasta que le comprendieran. La frase tiene

aplicación tanto más, cuanto que, en lo posible, las repeticiones del libro tienen lugar siempre en un nuevo plano, y como consecuencia, mientras que, de un lado, han experimentado algo, pueden hacer experimentar, de otro, siempre de nuevo, el idéntico objetivo perseguido. La dirección hacia «aquello que hace falta» vivía también en las filosofías anteriores. ¿Cómo, si no, hubieran podido ser amor a la sabiduría? ¿Y cómo, si no, hubiera habido una gran filosofía, es decir, una filosofía referida total e incesantemente a lo verdadero y esencial? ¿Cómo hubiera podido haber, sobre todo, grandes filosofías materialistas, con la capacidad de reproducción real de lo conexamente esencial? ¿Con la característica fundamental de explicar el mundo desde sí mismo (y la confianza cierta de poder explicarlo así), de explicarlo para la felicidad en él (y la confianza cierta de encontrar esta felicidad)? Pero todos los amantes de la sabiduría anterior, también los materialistas, hasta llegar a Marx, postularon lo verdadero en sentido propio como existente ónticamente, incluso estático y concluso: desde el agua del sencillo Tales hasta la idea en-y-para-sí del absoluto Hegel. En último término, ha sido siempre la cubierta de la anamnesis platónica tendida sobre el eros dialéctico y abierto la que ha apartado a la filosofía —incluido Hegel— de la gravedad del frente y del *novum*, cerrándola en sí como algo contemplativo y erudito. Así se quebró la perspectiva, y así la esperanza distendió el recuerdo. Así no surgió tampoco la esperanza en contacto con el recuerdo (en contacto con el futuro en el pasado). Así no surgió tampoco el recuerdo en contacto con la esperanza (en contacto con la utopía concreta, en mediación histórica, que se desprende de la tradición). Así pareció que se había descubierto el secreto de la tendencia del ser, es decir, que se lo había dejado atrás. Así pareció como si el proceso real del mundo se hubiera descubierto a sí mismo, se hubiera dejado atrás a sí mismo, se hubiera detenido. Ahora bien, el proceso constitutivo-reproductivo de lo verdadero, de lo real, no puede quebrarse en ningún punto, como si estuviera ya decidido el proceso que se halla en curso en el mundo. Sólo con el abandono del concepto concluso-estático del ser aparece en el horizonte la verdadera dimensión de la esperanza. El mundo está, más bien, en una disposición hacia algo, en una tendencia hacia algo, en una latencia de algo, y este algo que se persigue se llama la plenitud del que lo persigue: un mundo que nos sea más adecuado, sin sufrimientos indignos, sin temor, sin alienación de sí, sin la nada. Esta tendencia se halla fluyendo, como lo que tiene precisamente el *novum* ante sí. El hacia dónde lo real sólo en el *novum* muestra su determinación objetiva más fundamental, y esta

determinación dirige su llamada al hombre, en el que el *novum* tiene sus brazos. El saber marxista significa que los duros procesos del alumbramiento aparecen en el concepto y en la praxis. En el campo de problemas del *novum* se encuentra todavía una multitud de tierras incógnitas del saber; la sabiduría del mundo se hará en ellos, de nuevo, joven y originaria. El ser se entiende desde su «de dónde», y por eso, sólo como un algo igualmente tendente, como algo hacia un «a dónde» todavía inconcluso. *El ser que condiciona la conciencia, como la conciencia que elabora el ser, se entienden, en último término, sólo en aquello desde lo que proceden y hacia lo que tienden.* La esencia no es la preteridad; por el contrario, la esencia del mundo está en el frente.

Parte Primera
(*Informe*)

PEQUEÑOS SUEÑOS DIURNOS

1. COMENZAMOS CON LAS MANOS VACÍAS

Me agito. Desde muy pronto se busca algo. Se pide siempre algo, se grita. No se tiene lo que se quiere.

2. MUCHAS COSAS SABEN A POCO

Pero aprendamos también a esperar. Porque lo que un niño desea, es raro que le llegue oportunamente. Se espera incluso al deseo mismo hasta que éste se hace claro. Un niño echa mano a todo para saber lo que significa. Lo tira todo, posee una curiosidad insaciable, y no sabe de qué. Pero ya aquí vive lo fresco, ese algo distinto con el que se sueña. Los niños destrozan lo que se les regala, buscan algo más, lo descubren. Nadie podría decir de qué se trata, y nadie lo ha recibido. Así se desliza lo nuestro; todavía no existe.

3. DÍA A DÍA EN LO DESCONOCIDO

Más tarde, se echa mano a algo más concreto. Se desea aquello de lo que los nombres hablan. El niño quiere ser cobrador o confitero. Busca largos, lejanos caminos y todos los días pasteles. Parece algo sensato.

También no se cansa uno de soñar con animales. Especialmente con los pequeños, que son los que menos atemorizan, los que corren por la mano. O los que pueden ser apresados con la red, haciéndose así real un lejano deseo. El confitero se convierte en cazador en un espacio cómicamente aglomerado. El lagarto corre verde y azul, algo incomprensiblemente multicolor vuela como mariposa. También las piedras viven, no se escapan de las manos, puede jugarse con ellas, y ellas mismas juegan con uno. «Quisiera que todo fuese así», decía un niño, y se refería a una canica que se había ido rodando, pero que le esperaba. El juego es metamorfosis, pero una metamorfosis sobre

suelo seguro, una metamorfosis que retorna. Según el deseo, los juegos transforman al niño, a sus amigos, a todas sus cosas, haciendo de ello una lejanía conocida: hasta el suelo del cuarto en que los niños juegan se convierte en una selva llena de animales salvajes, o en un mar en el que cada silla es un barco. Pero, sin embargo, el miedo estalla cuando lo cotidiano se aleja demasiado o no retorna fácilmente a su vieja fisonomía. «Mira, el botón es una bruja», grita un niño mientras juega, y ya no vuelve a tocar el botón. Y no obstante, el botón no se había convertido en otra cosa que lo que el niño quería, sólo que se había convertido en ello demasiado tiempo. El menaje casero no debe permanecer demasiado tiempo en el terreno del sueño; tiene que seguir siendo el lugar no dañado por el lagarto ni amenazado por la mariposa. Desde él preferentemente se dirigen miradas a través de la ventana, miradas breves y profundas hacia lo otro. El bicho multicolor es él mismo una ventana multicolor, detrás de la que se encuentra la lejanía deseada. Muy pronto no es otra cosa que algo así como los sellos de correo que nos hablan de países lejanos. O como la caracola en la que percibimos el rumor marino, si la acercamos suficientemente al oído. El niño se pone en camino, reúne por doquier algo que le es enviado desde fuera. Ello puede ser, a la vez, testimonio de las cosas para ver las cuales el niño es mandado temprano a la cama. En su mirada fija en una piedra de color germina ya mucho de lo que él deseará más tarde para sí.

4. ESCONDITE Y BELLA LEJANÍA

Entre sí

Y, a la vez, el deseo de ser invisible. Se busca un rincón que proteja y oculte. Es una delicia la intimidad: en ella se puede hacer lo que se quiere. Una mujer nos cuenta: «Hubiera deseado estar debajo del armario, allí hubiera querido vivir y jugar con el perro». Un hombre nos dice: «Cuando éramos niños, nos construimos un escondrijo entre las ramas que no se podía ver desde fuera. Una vez que estábamos arriba, quitábamos incluso la escalera y rompíamos toda unión con el suelo. Entonces nos sentíamos totalmente felices». Aquí queda descrito de antemano el aposento propio, la vida libre que vendrá.

En casa y ya en camino

El niño escondido se escapa también, medrosamente. Busca lejanos horizontes, a pesar de que se encapsula; se tiene a sí mismo sólo cuando se escapa, siempre armado de sus cuatro paredes. Tanto mejor incluso si el escondrijo se mueve, es decir, si está constituido por algo vivo. Y, aquí, esto significa: un escondrijo constituido por proscritos y gentes extrañas, gentes con las que se sigue el camino y entre las que nadie sospecha de nosotros. Los niños en la escuela no siempre posponen todo a la aspiración de dar una alegría a sus padres y maestros; pero los padres y maestros saben, y muy bien, cómo enturbiar los días. La aflicción en la escuela puede ser más dura que ninguna otra de las que vendrán, a excepción de la del preso. De aquí el deseo, afín al del preso, de escapar; como el exterior es todavía indistinto, se hace maravilloso. Una mujer cuenta: «Cuando era una jovencita, deseaba constantemente que entraran ladrones. Quería mostrarles todo, plata, dinero, ropa, para que se lo llevaran todo, y como prueba de gratitud, que me llevaran también a mí». Un hombre cuenta: «Cuando oí por primera vez una gaita, corrí detrás como se corre siempre detrás de algo extraordinario. Pero no di la vuelta al poco tiempo, como suele hacerse con las cosas curiosas que salen al paso en la calle, como ocurre con el afilador, el Ejército de Salvación, etc., sino que seguí a la gaita por las afueras de la ciudad, por la carretera, por pueblos que conocía y pueblos que no conocía. Me arrastraba no sólo el hombre fantástico de la gaita, me seducía el espíritu tonante que habitaba para mí en la gaita, y en el que, al fin, me convertí yo mismo». Es así como, con siete u ocho años, lo angosto se hace ancho, lo más lejano acontece en ello (cuando se alza la escalera del suelo). El escondrijo, sin duda, es lo único que se desplaza, el niño en él sólo invisiblemente escapa de él con sus amigos. Se arrastra sobre el corcel jadeante, con el plumaje al aire hacia la seguridad de la aventura. La noche está llena de posadas y castillos; en todos hay pieles, armas, fuego crepitante en la chimenea, hombres como robles, y ningún reloj. Significativos de este gusto jaspeado del escondrijo son también, en esta edad, los dibujos en el secante de los cuadernos de clase. Sobre el papel se traza una seguridad erizada de espinas, una casa, una ciudad, una fortaleza a orillas del mar, de la que asoman los cañones. Delante de la fortaleza se ven islas que rechazan al enemigo que viene del mar, mientras que tierra adentro se ve un triple cinturón de casamatas. Éstas dominan la calzada, el único acceso a la fortaleza soñada, y la calzada está

minada. La ciudad marina, invisible desde la escuela y desde casa, inasequible, descansa así con ojos adormecidos. Y, sin embargo, la fortaleza no ha sido sólo trazada como inexpugnable, sino también como poderosa, irradiante, y señala hacia lo lejos, más allá del margen del papel, hacia lo desconocido. La propia vida estaba protegida y circundada allá a lo alto por almenas, pero a las almenas podía subirse en todo momento y disfrutar del panorama. Este entrelazamiento de espacio angosto y bella lejanía no termina tampoco después. Es decir, el mundo deseado es, a partir de esta época, una isla.

5. LA HUIDA Y EL RETORNO DEL VENCEDOR

El que sueña no queda nunca atado al lugar. Al contrario, se mueve casi a su antojo del lugar o de la situación en que se encuentra. Hacia los trece años de edad se descubre el yo arrebatador, y es por ello por lo que, hacia esta época, crecen con especial exuberancia los sueños de una vida mejor. Animan el día en efervescencia, sobrevuelan la escuela y la casa, se llevan consigo lo que nos es caro y bueno. Son las avanzadas en la huida y preparan un primer alojamiento para nuestros deseos, cada vez más distintos. Se ejercita uno en el arte de hablarse de aquello que todavía no se ha experimentado. Incluso la cabeza más mediocre se cuenta en esta edad historias, fábulas sencillas, en las que le va bien. Forja las historias camino de la escuela o durante un paseo con amigos, y siempre, como en un cuadro de encargo, el que relata se encuentra en medio del relato. En esta edad, casi todos se hallan penetrados de odio contra lo mediocre, aunque el que odia no esté tampoco lejos de la mediocridad. El payaso quiere corregirse, el joven gamberro desprecia el ambiente aburguesado de su casa. Las chicas laboran en sus nombres de pila como en su peinado, lo hacen más incitante de lo que es, y alcanzan así el punto de partida para un ser ensoñado distinto. Los adolescentes aspiran a una vida más noble que la que, en todo caso, lleva su padre, aspiran a acciones inconmensurables. Se intenta la felicidad, que sabe a prohibido y hace todo nuevo.

Zarpar en barco

No siempre, al menos con claridad, actúan también estímulos sexuales. Las chicas conservan durante largo tiempo un recato adquirido,

los chicos respetan en sí mismos una cierta frialdad seca. Soberbia y narcisismo impiden a menudo dar al amor un lugar especial ensoñado. El adecuado o la adecuada no aparecen, o si aparecen, es sólo en el propio sexo; a menudo ni en el deseo existen. Y así en esta etapa los castillos en el aire es raro que se conviertan en imaginaciones de placer; el harén y la mujer soñada vienen más tarde. En la seca fantasía se mantienen también durante bastante tiempo construcciones infantiles, cuya soledad se llena justamente con el motivo de la huida. Una mujer cuenta de esta edad: «Hubiera querido ser pintora, me soñaba en un palacio oriental en una montaña, donde vivía con mi hijo ilegítimo, que había tenido de un hombre muy distinguido». Un hombre, preguntado por la fábula de sus quince años, nos cuenta: «Hubiera querido irme al mar, y me imaginé para ello un barco de guerra sin igual. Se llamaba *Argos* y hacía tantos nudos por hora, que estaba, casi simultáneamente, en todas las costas de la tierra. Yo era el señor del *Argos*, con el rango y título de un príncipe-almirante, dominaba sobre todos los emperadores y reyes, redistribuía el mapa del mundo en virtud de mis cañones eléctricos, y, sobre todo, reponía a mi querida Turquía en sus antiguas fronteras. Una vez al año venía la noche voladora; el barco abandonaba el mar y aterrizaba en la montaña más alta de la tierra. Allí invitaba a mis amigos, les dejaba ver el futuro por una ventana situada especialmente, y ejercía los misterios del rayo verde. Este rayo brillaba por breves instantes sobre el océano Pacífico después de la puesta del sol; y yo sabía manejarlo de tal manera, que por medio de él podían contemplarse todos los imperios del pasado». Éstas son todavía fantasías burguesas desbordadas; en los adolescentes proletarios de esta edad las fantasías son más moderadas, y también más disciplinadas y reales. Pero, sin embargo, aunque aquí los contenidos han perdido imaginación, se mantiene también la tendencia a la fábula, claramente por encima de lo dado. Es evidente que estas fabulaciones no surgen sólo de las profundidades del ánimo, sino, en igual medida, de los periódicos y de los libros de aventuras con sus maravillosas imágenes en colores; de las casetas de feria, donde se arrastran y se hacen saltar en pedazos las cadenas, donde se canta la canción a la estrella de la tarde y luce la media luna. *Argos*, Turquía y cosas semejantes proceden de aquí, como también los colores toscos o rudamente aventureros que sirven de fondo a estas composiciones. La imagen originaria del barco significa la voluntad de partir, el sueño de la venganza ambulante y del triunfo exótico. *Argos* (y lo que cada experiencia individual pueda poner en su lugar) es una especie de arca para los principales deseos de esta

edad, para los deseos de triunfo. La voluntad destruye la casa en la que uno se hastía y en la que está prohibido lo mejor. Y así uno edifica en la historia infinita su castillo roqueño en las nubes o la fortaleza como un barco.

La corteza centelleante

Sólo después apuntan apetitos que se han hecho preferidos, y que pronto van a espumar. El amor no deja a nadie solo en el palacio ensoñado o en el mar. Ya no se busca ni se fabula la soledad, sino que se hace insoportable, es lo insoportable por antonomasia de la vida que comienza con los diecisiete años. Por eso, cuando pasa mucho tiempo sin que aparezca la chica verdaderamente adecuada, aparece en algún sitio la chica que nos pensamos, que nos imaginamos. Ahora se hace indecible el tormento de haber desaprovechado la ocasión: toda fiesta a la que no se ha asistido ofrece un lugar para pintarse deseos ilusionados, y el adolescente cree que, precisamente en la tarde perdida, descendieron a la tierra esas ilusiones. Ahora es ya muy tarde para salirles al encuentro, y la chica, aunque llegara a encontrarse, no satisfaría nunca la imagen exagerada que se ha hecho de ella. Pero también en los encuentros logrados juega un papel el encantamiento erótico, revistiendo a la chica con el sueño que se halla en su base. La calle o la ciudad en que vive la amada se reviste de oro, se convierte en una fiesta. El nombre de la amada irradiaba sobre las piedras, los ladrillos y las verjas, su casa se encuentra siempre bajo palmeras invisibles. No se está cierto de las propias fuerzas, precisamente porque son muchas y se estorban las unas a las otras. El joven se ve zarandeado, por eso, entre la máxima depresión (hasta preguntarse si merece la pena incluso estar en el mundo) y el equilibrio arrogante. Azoramiento y descaro se hallan aquí íntimamente unidos; el joven que no pertenece al término medio, o que lo odia, se siente como un pequeño dios, y como los demás no se molestan en probarse, se lo prueba él a sí mismo. Quiere ser el primero en la meta, quiere destacar; el objetivo puede ser algo puramente externo, pero desempeña la función de lo desconocido. Lo que en los niños era la piel fina, las piernas largas, los músculos duros, es en las chicas el orgullo de las llamadas amistades masculinas, y en los jóvenes la vanidad de ser vistos con la chica más guapa de la ciudad o del barrio. A mayores profundidades llega lo indeterminado o la incertidumbre de sí mismo: nunca se experimenta con mayor amargura el ser denigrado, ni nunca se siente con mayor exuberancia el ser escogido

(el primer lugar) como en la pubertad. La juventud se hace aquí azote o laurel de sí misma, sin que haya término medio; más allá de la soledad, de la que con tanta virulencia se escapa, sólo hay derrotas, que refutan las pretensiones de valer y de futuro, o el triunfo que las prueba. La misma falta de madurez es una invitación a imponerse, y este imponerse no es vacío, como en años posteriores, sino, más bien, vejatorio e incitante para sí mismo. Si todo oscila así, y todo quiere ser detenido y fijado, tanto más la luz de la vida, la imagen futura de la vida que se espera de la juventud. Lo único cierto es que no debe contener nimiedades y que en ella la única estación que debe imperar es la primavera. El joven se atormenta con el gusto anticipado de ese futuro, quiere provocarlo de una vez en su totalidad, incluso con tormentas, dolores, tempestades, siempre que sea vida, vida real y por hacer. Y con la propia juventud da comienzo la vida: nada más cómico para un adolescente que imaginarse la época de novios de sus padres, ni nada más deprimente que imaginarse a sí mismo a edad avanzada, con hijos que tienen, a su vez, su propio noviazgo y también su propia —al parecer insuperable— primavera. En esta época juvenil se nos muestra también que sólo es vinculante en sentido propio y cimiento de amistad la espera común de un futuro común. Esto es algo que une tan objetivamente como, en años posteriores, la comunidad en el trabajo. Si desaparece el futuro común, desaparece también de la amistad juvenil (si no era más que esto) el espíritu que le daba vida; nada es, por eso, más vacío y más forzado que el reencuentro al cabo de los años de antiguos compañeros de colegio. Los escolares se han hecho como los maestros, como los hombres mayores de entonces, como todo aquel mundo contra el que habían conspirado en común. El efecto de estos reencuentros no es sólo el que, como es natural, han desaparecido ya las fantasías y los sueños juveniles, sino el que tanto unas como otros han sido traicionados. De esta impresión desproporcionada se deduce cuánta arrogancia y camaradería patética, cuánto aire de alta montaña soplaba y sopla sobre verdaderos jóvenes de diecisiete años. El aire de las alturas está también, sin embargo, lleno de ventarrones, y participa de los cambios de dirección en el viento propios de la más indeterminada de las épocas de la vida. Y también en el plano intelectual: sólo pocos jóvenes disfrutaban de esas aptitudes inesquivables que hacen de la profesión una vocación, ahorrando así la elección. Muchas jóvenes, por ejemplo, quieren ser artistas de cine, y casi todos los jóvenes llevan un gran proyecto en la cabeza que no se cotiza en el mercado de las profesiones corrientes. Sin embargo, se trata, más bien, de deseos y tendencias generales, que

afortunadamente no se llevan más adelante y que carecen de los detalles adecuados. Más aún, incluso allí donde se manifiesta un impulso —frecuente en estos años— a la expresión creadora, a la pintura, a la música, a la literatura, es sorprendente ver cómo, al tratar de poner en práctica el impulso, todo se viene abajo. Los jóvenes de este tipo lo saben: cómo arde en uno algo como un fuego, cómo se ve el arte casi a la mano, pero en cuanto se trata de captarlo todo se agosta, más aún, se contrae de tal manera que no es posible ni llenar una página con ello. Hablar es cosa fácil y muy difundida en esta edad, el escribir, difícil, y cuando se llega a hacerlo, el fruto logrado aparece, comparado con el desbordamiento que lo precede, «como una ciruela seca, estrujada y calcinada». Bettina von Arnim, de quien son estas palabras, y que durante toda su vida no salió de la adolescencia, escogió casi siempre, por eso, para manifestarse la forma epistolar. Otra forma es el diario, no sin razón llamado íntimo o comunicado como íntimo. Algunos adultos que han hecho tales anotaciones tienen en ellas —si las han conservado fiel y vanidosamente— un nivel que les permite ver hasta qué punto ha descendido la altura de sus aguas. Amor, melancolía, gérmenes de imágenes, larvas de ideas, todo es captado aquí y todo se queda en sus inicios. Pero, sin embargo, la luz de la vida, limpia de todo poso, centellea mágica, tentadoramente hacia sí misma. Esta edad es, por ello, una edad desventurada y venturosa a la vez; más tarde, el sentimiento de la primavera contendrá todavía ambos extremos. General, empero, es el gusto por el valor, el color, la amplitud, las alturas; el verdadero adolescente nace de una voluntad que, en estos años, es todavía una voluntad noble. De aquí el sueño de las aventuras que hay que vivir, de la belleza que hay que descubrir, de la grandeza que quiere ser conquistada.

Como la propia vida está todavía lejos, todas las lejanías se embellecen. El deseo no sólo arrastra hacia ellas, sino que escapa abiertamente hacia ellas, tanto más intensamente cuanto más angosta es la situación propia. Como símbolo de ello puede bastar la lejanía que trae el tren a las ciudades pequeñas, la lejanía de la capital vista desde la provincia. De esta manera se va formando una ilusión inconclusa y audaz, descuidada y bella: vivir sin parientes, lejos, muy lejos de ellos. En el interior, el alma ensanchada en la que trabaja el anhelo; fuera, la imagen de una ciudad soñada que podría satisfacerlo. Si uno de los deseos más fuertes de la naturaleza humana —y uno de los que más a menudo se quiebran— es el de ser importante, este deseo se alía, además, muy intensamente con el deseo de un ambiente importante.

Muchachas dotadas intelectualmente desean escapar en esta dirección; hacia 1900, Múnich fue un punto de atracción en este sentido; París, durante mucho más tiempo. Arrebatado entra el estudiante en la gran ciudad, que, además de la brillantez externa, se halla para él poblada de esperanzas impacientes. Aquí cree encontrar el suelo y el trasfondo para una vida, al fin, digna de este nombre; las casas, las plazas, los teatros le causan la impresión de hallarse utópicamente iluminados. En el café, en una pequeña mesa alta, están reunidos los elegidos, los que escriben versos; un cielo lleno de violines espera al autor, y en la ventana está llamando ya la fama. No es de extrañar que con la ilusión del triunfo se combine también o se encierre en deslumbramiento erótico la idea de haber triunfado. Si la casa paterna era no sólo angosta, sino también pobre, entonces el retorno imaginado del héroe es una satisfacción muy preferida y muy a menudo soñada, una satisfacción tan insuperable, que se complace en la miseria anterior como un trasfondo adecuado. La actriz famosa vuelve, los padres y los vecinos la esperan con la vista baja, y ella, afable, les perdona todo lo que le han hecho. El joven abatido de entonces vuelve en un coche que arrastran cuatro caballos; a su lado, la joven rica y hermosa que se ha conquistado como esposa; ya no es alguien incomprendido, sino que vuelve como el gran estratega, como el gran artista, y, en todo caso, con ostentación abrumadora. Ha hecho suya a la princesa, graciosa, altiva y delicada, con aroma de las alturas y un velo argentino que la envuelve durante el viaje; todo es como la maravilla conquistada, como la Costa Azul en casa. Se trata de sueños muy ingenuos, pero todavía hoy se encuentran en la visión dorada de estos años en Occidente. Ansioso, experimentado, alerta, participante, potente, pleno, estas palabras rigen el genitivo y los deseos juveniles burgueses. La línea de plata en el horizonte burgués, a la que tanto se había apelado, iba a convertirse, desde luego, en una línea de sangre; para los necios o entontecidos, su hombre fuerte era Hitler. Y, sin embargo, el mundo gris del hombre medio no aparece nunca sin configuraciones extravagantes; el deseo mismo se las pone en la mano. En esta edad, entre el marzo y el junio de la vida, no hay pausa alguna; o la llena el amor o la mirada hacia una especie de dignidad tormentosa.

6. LOS DESEOS SAZONADOS Y SUS IMÁGENES

Estos deseos no precisan pecar de intranquilidad. Porque el deseo no decrece después, lo único que se aminora es lo deseado. El impulso hecho ahora viejo apunta a cosas más cercanas, sabe de sí mismo, se organiza aquí, en este mundo. No es que tome la vida sin más tal como la vida ha llegado a ser; precisamente lo pequeño burgués aparece como mediocre y vacío. Sigue faltando lo importante, y no cesa por eso de introducirse el sueño en los espacios vacíos. También hay lugar para lo abatido, y muy a menudo se abate el vuelo. Y se impone lo vulgar, que ya no muestra la mejilla lisa y rosada, sino la astucia. Pero el que sueña cree saber, al fin, lo que la vida tiene que ofrecerle.

El rocín cojo

En un principio, su deseo retrocede y quiere reparar algo. El sueño le pinta lo que hubiera sido si se hubiese evitado aquella tontería, si no se hubiese omitido aquella gran jugada. Los rocines cojos y las buenas ocurrencias llegan los últimos; ésta es la gran banalidad. Atormenta, porque se ha desaprovechado la ocasión, lo que quiere decir que lo desaprovechado se afirma y se acentúa en la imaginación. Esta imaginación es un arrepentimiento y un anhelo a la vez, y el arrepentimiento se convierte en una ensoñación que corrige el pasado. En la ensoñación de la banalidad se reparten bofetadas, para las que el ensoñador no tuvo el valor suficiente, allí donde eran necesarias. La ensoñación de la banalidad repara lo perdido, en tanto que retorna a aquel punto en el cual todavía era posible evitarlo. Se regodea con amargura en la idea de las ganancias que podrían haberse logrado si se hubiera entrado a tiempo en el negocio. Se ha bebido la marca equivocada: cuántas veces, sin embargo, se bebe la auténtica, o bien en sueños o bien en lo que se cuenta a los demás. O bien se piensa que el río que se lleva las ocasiones desaprovechadas es sólo un grifo, y se lo cierra después, como si así todo quedara arreglado. El arrepentimiento es una sensibilidad que el mundo burgués casi sólo conoce en la vida de los negocios o, lo que es lo mismo, un sueño cargado de arrepentimiento gira, la mayoría de las veces, en torno a un dinero perdido. Entretanto, sin embargo, entre los pequeños burgueses tiene su sitio la actitud heroica, esa misma actitud que no adoptó en el momento debido, lo mismo que la palabra tonante, que tampoco sonó entonces. El sueño nos muestra lo deseado tal y como podría haber sido, lo justo, tal y como debería haber sido. Toda la jactancia tiene aquí su lugar, todo orgullo

necio se halla en la misma línea, y el recuerdo de que las cosas fueron de otra manera cede ante el deseo y la vanidad.

La «Noche de los cuchillos largos»

No muy lejos de aquí se encuentran los múltiples sueños que se deleitan en pagarle con creces al otro. Son sueños especialmente agradables, la venganza es dulce, pero mezquina si es sólo imaginable. La mayoría de los hombres son demasiado cobardes para el mal, demasiado débiles para el bien; el mal que no pueden o que todavía no pueden hacer lo gozan anticipadamente en el sueño de la venganza. La pequeña burguesía, sobre todo, tiene, de siempre, el gusto del rencor agazapado; es muy de ella el caer sobre el inocente, ya que se dispara, sobre todo, en la dirección de la mínima resistencia. De la «Noche de los cuchillos largos» surgió Hitler, desde el sueño de esta noche fue llamado por los señores, al ver en él un instrumento útil¹. El sueño de venganza nazi es subjetivamente un sueño retenido, no un sueño rebelde; es rabia sorda, no revolucionaria. Por lo que se refiere a las llamadas «escobas de hierro», al odio contra la vida inmoral de los judíos y de las clases superiores, la virtud de la clase media sólo revela aquí, como siempre en tales casos, sus sueños más propios. Así como con su venganza no aborrece la explotación, sino sólo el hecho de no ser uno mismo aquel que explota, del mismo modo la virtud no aborrece la disipación de los ricos, sino sólo que uno no es personal y específicamente quien la disfruta. A ello están dirigidos, desde siempre, los titulares de los periódicos tan susceptibles al rubor, de la prensa pornográfica y «sensacionalista». «La novedad de hoy: en las Galerías Wertheim gallinas para el cocido, en el chalet del barrio de Tiergarten un harén. Revelaciones sensacionales». Se trata, empero, tan sólo de revelaciones sobre la rabia del burgués, tanto por lo que se refiere al fraude de Wertheim como por lo que se refiere a la lascivia de los judíos. De aquí la tendencia inmediata a ponerse en el lugar del Wertheim aniquilado, después de un ajuste de cuentas que en los supuestos abusos económicos no hace más que cambiar el beneficiario de ellos. Lo brutal y cobarde, el aliento repulsivo, casi semejante al

1. Bloch fue de los primeros en percatarse del peligro que representaba la figura de Hitler y escribió un artículo, «Hitlers Gewalt», en 1924, recuperado en *Erbschaft dieser Zeit* (Gesamtausgabe [GA] 4, Suhrkamp, Frankfurt a.M.), pp. 160 ss. Años después dedicó muchos trabajos, de gran interés, al análisis del nazismo: véanse los trabajos recogidos en el volumen de las obras completas ya mencionado y *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz* (GA 11), pp. 87-330.

de un urinario público, propio de esta clase de deseos, es lo que caracteriza, de siempre, a la plebe. La plebe es venal y absurdamente peligrosa, Y, por tanto, puede ser cegada y utilizada por los que disponen de los medios suficientes y están verdaderamente interesados en los pogromos fascistas. El incitador, lo esencial en las noches de los largos cuchillos, era, desde luego, el gran capital; pero el pequeño burgués fuera de sí era la manifestación asombrosa, repelentemente disponible, de ese algo esencial. Del pequeño burgués partió el terror; es el veneno, todavía no eliminado, del *average man on the street*, como se llama en americano al pequeño burgués. Sus ansias de venganza son putrefactas y ciegas; que Dios nos guarde si son movilizadas. Por fortuna la plebe es, asimismo, infiel; también la plebe se hace rencor agazapado, cuando desde lo alto no se da patente de corso al crimen.

Poco antes de cerrar las puertas

¿Cómo se transforma en sueños la vida más corriente, es decir, la vida callada y cotidiana? Volvemos las espaldas a los deseos cargados de rencor; hay también deseos cálidos, inocentemente tontos y caleidoscópicos. En general, el hombre insignificante, sin conciencia de clase, se contenta con transfigurar un tanto lo que le es propio y peculiar. No modifica nada, pero echa por la borda el ritmo de su vida anterior, tenida por tan insuficiente. Sus sueños despierto son personales; son, muy preferentemente, sexuales, también profesionales, y se desbordan en ambos casos. Paseos solitarios dan ocasión a estas imaginaciones, y comienzan a tejerse novelas centradas en torno al yo. No se trata de imaginaciones juveniles, en las que campea el superhombre, la nave ensoñada, el gran almirante. Pero sí son lo suficientemente aventuradas como para exornar hasta hacerlo desconocido el huevo con patatas de cada día. El tímido o el casado temperante goza los placeres del amante perfecto, y una imaginación calenturienta aporta el doble y el triple, mientras que de otro lado se dispone de fuerzas inagotables. Como en las llamadas postales-sorpresa, en las que aparece una mujer desnuda como un globo de goma: ingrávida, capaz de girar en todos los sentidos, utilizable a capricho. Inerme ante todo sentido superior, se alucina la Calipso del Babbitt² reprimido. En la

2. Babbitt es el título y el protagonista de una novela de Sinclair Lewis, un burgués próspero, vulgar y realista que se adhiere a los cánones sociales y éticos de su clase social (ed. de J. J. Coy, Cátedra, Madrid, 1985).

mayoría de los casos se trata de muchas mujeres, una mezcla de amor libre y harén, lleno de féminas perfectamente amaestradas. Con posiciones y grupos intercambiables, la una, ultrajada; las otras, espectadoras; una selva imaginada de ojos apasionados y piernas abiertas. De ordinario, el harén imaginado está ocupado por aquellas mujeres que el libertino honesto, y a menudo también impotente, no ha podido conseguir en la vida real. Pero, desde luego, el libertinaje no da la hartura por sí solo, ni siquiera los deseos tan excesivos. El hombre no ha sido creado, en efecto, tan sólo para el amor, y, por eso, el sueño despierto del pequeño burgués se hace también práctico.

Fuerzas más jóvenes tienen que ir ocupando las nuevas líneas. Consecuentemente, se identifica uno con estas fuerzas, y además con experiencia. En las comunidades florecientes hay todavía algo que hacer; por tanto, el paseante ensoñador cobra valor, un valor especulativo. En sus ensoñaciones hace ya tiempo que ha comprado, ampliado y puesto a la altura de los tiempos el buen comercio de la esquina; hace ya tiempo que es concejal, una personalidad, ante la que se quitan el sombrero muchos que hoy ni siquiera le dan las gracias. Hace tiempo que ha vendido, a su vez, el negocio; el gran mundo lo acepta, tal como el cine se lo muestra, y ante él se extienden el pabellón de caza en el bosque, la residencia a orillas del mar, el yate propio. Todo ello casi como en la pubertad, sólo que revestido con dinero en lugar de ideales; en el horizonte de un anhelo, siempre alerta, pero ahora un poco más sensato, se alza un montón de placeres comprables, muy precisamente imaginados, aunque fuera del alcance de uno. A diferencia de lo que ocurre en el bosque de nuestra juventud, en este otro puede irse hasta el final; tras el mar tropical que surca el yate, se encuentra el casino en la playa y la sala de juego. Los sueños personales de carácter más maduro no cesan de ser, como se ve, unas veces absurdos, otras veces exóticos. Y ello a pesar de elaborar elementos más del pasado que del futuro, ingredientes más bien conocidos que intuitivos, y que sólo al soñador no le han caído en suerte. El final próximo, tanto sexual como patrimonial, contribuye también a ello, sobre todo teniendo en cuenta que la consigna «paso libre a los más aptos» está ya terminando en el mundo que la formuló, en el mundo capitalista. El hombre modesto, el pequeño burgués, proletarizado, pero sin conciencia proletaria, sueña por eso más castillos en la luna que el burgués propietario, que sabe bien lo que tiene. Este último deja vagar la imaginación, más bien, a favor de la corriente de lo ya conseguido, mientras que el pequeño burgués sólo encuentra barreras en torno a sí y se sobrepasa al tratar

de saltárselas. Si bien mientras no aparezca un demagogo o mientras no desenmascare la realidad que le oprime, sólo deja vagar en privado la imaginación. La deja vagar en visiones que le reverberan desde el gran casino de la vida en el que no ha puesto nunca los pies.

Invención de un nuevo placer

La mayoría de la gente en la calle tiene el aspecto de personas que estuvieran pensando en otra cosa. Esta otra cosa es el dinero, o bien también lo que con el dinero puede comprarse. Si no, no sería tan fácil seducir con joyas o incitar con una buena figura. Y así se halla repleta de sueños la calle comercial, y ya no sólo el paseo por la campiña o la vida y el movimiento en los arrabales de la ciudad. Una mujer se detiene ante un escaparate y contempla unos zapatos de piel de lagarto con adornos de gamuza, un hombre pasa y mira a la mujer, y así cada uno de ellos tiene un trozo del mundo de los deseos. Felicidad, la hay bastante en el mundo, sólo que no para mí, va diciéndose por doquier el deseo errante. Con lo que prueba, a la vez, desde luego, que lo que quiere es escapar del mundo, no transformarlo. El empleado, el pequeño burgués del que aquí se habla, este estrato social, no uniforme, aunque cada vez más uniforme, se contenta con tener las necesidades que despiertan en él los escaparates que se dirigen a él. Esto unifica todos los sueños burgueses, incluso cuando la fantasía vaga hacia horizontes lejanos, hacia costas superazules de las agencias de viaje, y a la vez los hace limitados, de tal manera que no destruyen la situación dada. Los hombres de esta clase de deseos viven por encima de sus posibilidades, pero nunca por encima de las posibilidades existentes en general. Esto tiene aplicación en el empleado hacia la mitad de su vida y con la conciencia tan nebulosa de la clase media; el gran burgués, por su parte, con posición económica suficiente, no tiene, menos aún, motivo alguno para destruir la situación existente. Al gran burgués es a quien más fácil le es renunciar a los ideales de la juventud y dirigir su voluntad tan sólo a objetivos alcanzables. Tan capaz como cualquier otro, con los pies en la vida económica real, lleno de proyectos para nuevas ganancias, pero carente, en general, de lo que él llama peyorativamente «utopía». Como el rico, a diferencia del que depende de un sueldo, puede satisfacerse sin más todos los deseos, no tiene, por así decir, ningún deseo determinado, acariciado y formado durante largo tiempo. No obstante, y aunque el rico sólo mira la parte izquierda de la carta en los restaurantes, mientras que el empleado mira la parte derecha, que es donde figuran los precios,

precisamente esta opulencia provoca la aparición de un germen de deseos más sazonados que los que ya se tienen: en lugar de la necesidad, el hastío. Ninguna velocidad, ningún lujo, ninguna costa, por azul que sea, ayudan a escapar de él; la misma excitación del juego pierde, a la larga, su encanto. En la cima de la riqueza gravita esta nube del hastío, y la cumbre, como no es tal, no acierta tampoco a atravesarla. Los deseos que, sin embargo, se alzan sobre esta nube son sólo los del ansia apremiante de una incitación, los de la veleidad esnobista, o los de la moda y sus cambios, siempre, desde luego, que éstos no sean muy exagerados. Desde luego, siempre se fabrican nuevas modas para la masa, a fin de que sigan las ventas, ya que la fabricación de pacotilla no basta para ello; pero la motivación procede de arriba y es más antigua que las ganas de vender. El rico que sólo es esto y que no sabe nada, es decir, el rico de una especie cada vez más rara, la del gran rentista, se preocupa de que su hastío le haga, al menos, interesante. Ya Jerjes ofreció un premio al que le inventara un nuevo placer; en su forma moderna, el intento de escapar de la opulencia desemboca en el esnobismo. O también en el *spleen*: un rico inglés viajó por todos los países donde hubiese arcos ojivales, a fin de fotografiarlos. Los deseos burgueses, por lo menos los de la vida privada, terminan así para el pequeño burgués pretendiendo, como dice Brecht en *La ópera de los cuatro cuartos*³, cortarse su parte del pastel existente, pero sin cambiar para nada la pastelería; en los ricos terminan necesariamente de la manera más peregrina, es decir, con excitaciones cada vez mayores en una nada cada vez mayor.

La ocasión de ser amable

También al soñador no burgués le complacen muchas cosas que los otros tienen. Pero, en lo esencial, se imagina una vida sin explotación, una vida que tiene que ser conquistada. No es el molusco sujeto a la roca que tiene que esperar lo que el azar le suministre, sino que traspasa las fronteras de lo dado, tanto en sus sueños como en sus acciones. La existencia feliz con la que él sueña se halla detrás de una nube de humo, la nube de humo de un cambio gigantesco. El mundo que se le aparece está también cambiado; en él no hay sitio para ningún Babbitt, y ningún Babbitt haraganea cómodamente en la putrefacción que él mismo es. Y no es que el sentirse bien sea en sí

3. En B. Brecht, *Teatro completo* 1, trad. de M. Sácnz, Alianza, Madrid, 2000, pp. 9-116.

mismo problemático o esté limitado a su forma burguesa. Cada uno con su gallina en el puchero y con dos coches en el garaje es también un sueño revolucionario, no francés o americano o «de la humanidad en general». Pero los valores de la dicha y del sentirse a sus anchas se desplazan ya en la visión del sueño revolucionario, precisamente porque la dicha no descansa en la desdicha de los otros ni se mide por ella. Porque el prójimo no es el límite de la propia felicidad, sino el elemento en que ésta se verifica. En lugar de la libertad para trabajar luce la libertad del trabajo, en lugar de las alegrías de granuja imaginadas en la lucha económica, el triunfo imaginado en la lucha de clases proletaria. Y sobre ellas luce todavía la paz lejana, la oportunidad desaprovechada de sentirse solidario con todos los hombres, de ser amable con todos ellos: la ocasión que es el objetivo lejano por cuya consecución tiene lugar la lucha. La fluidez en que todo se halla hace, desde luego, que los sueños no-burgueses sean en detalle mucho más confusos que aquellos que no tienen más que echar mano de lo expuesto en los escaparates. Ningún gran almacén les envía catálogos a casa, y ningún mecenas propuesto desde arriba se preocupa de ellos. Pero los sueños no-burgueses no sólo poseen un rango incomparablemente más elevado que los deseos burgueses de la edad madura, sino también una espera de lo desconocido, una planificación de lo aún irrealizado que no poseen en absoluto los deseos burgueses.

7. LO QUE QUEDA POR DESEAR EN LA VEJEZ

En la vejez aprendemos a olvidar. Los deseos excitantes se quedan atrás, si bien su imagen perdura. Nos pintan la huida, como antes en la primavera; la jovencita y la edad peligrosa, el adolescente acicalado y el viejo gomoso pueden rozarse en un confuso anhelo de una nueva vida. Desde luego, ya no se cede tan fácilmente a la tentación. Si el deseo no se aminora, sí la fuerza que se cree tener para satisfacerlo. Si la fuerza no se aminora, sí la capacidad desilusionada para imaginar. En tanto —muy a menudo, sólo en tanto— disminuye la intranquilidad.

El vino y la bolsa

En cambio, se multiplican los miedos racionales, y se trata de evitarlos. El cuerpo no se recupera ya tan rápidamente como antes, todo esfuerzo se hace doble. El trabajo no se realiza con la soltura de antes

y la inseguridad económica oprime más también que antes. Las necesidades convertidas en pasión, aquellas cuya satisfacción no complace, pero cuya desaparición duele, disminuyen, es verdad, pero, en cambio, aumenta la exigencia de comodidad, y para un viejo gruñón todo puede ser incómodo, incluso lo acostumbrado, y mucho más, claro, lo nuevo. El joven se halla en discordia con el mundo cotidiano y lo combate, el hombre maduro aplica a él su energía, a menudo con pérdida de sus sueños, más aún, de su conciencia mejor; pero el viejo, el anciano, cuando se irrita con el mundo no lo combate como el joven, sino que corre el peligro de hacerse un amargado y combatir sólo con palabras. Por lo menos, allí donde el viejo se agría, donde se atrinchera en la avaricia y el egoísmo. Al viejo burgués el dinero le aparece más apetecible que nunca, tanto por el impulso neurótico de mantener firme lo que se tiene en las manos crispadas, para el cual lo que es medio se convierte en fin, como también, desde luego, por la angustia vital del inválido. El vino y la bolsa son lo único deseable que queda para el viejo trivial, y no sólo para el trivial. Vino, mujeres y canto: los lazos que unen la tríada se disuelven y lo que más dura es la botella. *Fiducit*, alegre amigo; por eso también es más agradable un viejo bebedor que un viejo tenorio.

Se conjura la juventud. El deseo contrario: la cosecha

También el joven, y el joven de manera muy especial, desea vivir largos años. Pero es raro que en este deseo se implique también el de llegar a ser viejo; se trata de un deseo poco ejercitado. Un adolescente puede imaginarse a sí mismo como hombre maduro, pero apenas como viejo; la mañana apunta al mediodía, no al atardecer. En sí es curioso que el envejecer, en tanto que referido a la pérdida de un estado anterior tenido —con razón o sin razón— por más hermoso, sólo empiece a sentirse verdaderamente hacia los cincuenta años. ¿No hay ninguna pérdida para el adolescente que deja al niño detrás de sí? ¿No hay ninguna tampoco para el hombre maduro cuando sale de la plenitud juvenil, cuando lo físico empieza a decaer? ¿No muere ya el niño en la joven o en el joven púberes, en el yo y su responsabilidad, tal como entonces comienza a aflorar? La madre lo siente cuando empieza a arañar y pinchar el primer asomo de barba del hijo, y el adolescente mismo lo siente cuando se hunde totalmente la vida como juego, y cuando las pequeñas cosas y los pequeños escondrijos se hacen inasequibles al cuerpo ya crecido. Y la nostalgia es incluso tradicional en el tránsito a la primera madurez, allí donde desaparece

la despreocupación estudiantil y comienza la edad del filisteo. Sin embargo, la cisura de la vejez es más significativa que todas las pérdidas y más brutalmente negativa; parece como si todas las pérdidas se concentraran. La capacidad reproductiva decae, la capacidad de gestación desaparece del todo, la reverberación desaparece, el verano termina. Y si el viejo mismo no lo nota, sí lo notan los demás; los efectos le hacen percibir la causa, independientemente de lo joven que pueda sentirse. Para la mayoría de las gentes de edad es muy instructiva la experiencia de ver por primera vez cómo una jovencita se levanta para cederles el sitio; esta cortesía no es tenida como algo positivo que aporta la edad, sino que tiene un efecto fatal. E incluso el viejo gomoso que trata de engañarse con la superficialidad, la cualidad más fácil de la juventud, se siente sorprendido por la percepción de lo corta que es la vida. Algo acontecido hace largo tiempo puede aparecer a la vejez tan próximo como los montes lejanos cuando se acerca la lluvia. Incluso el viejo equilibrado acepta este hecho casi con incredulidad; parece que hubiera sido ayer cuando la juventud en torno era de la misma edad que uno. No hay duda, por tanto: el sentimiento específico de la edad que empieza a presentarse hacia los cincuenta años, a veces también antes, está poco preparado por los cambios de fases de edad experimentados antes y no vividos, de ninguna manera, con tanta radicalidad. El nuevo sentimiento de la edad es percibido, por eso, con cierta razón, como algo ignorado. El fundamento de ello se encuentra en la falta de claridad —o en no haber hecho suficientemente clara la ganancia— que trae consigo la edad, y ello pese a todos los elementos brutalmente negativos que pueden ir implícitos en ella, que, en último término, van unidos a ella. El saludo a la vejez es tenido, por eso, predominantemente sólo como una despedida, con la muerte como colofón. La muerte, posible en toda edad, pero inevitable en la vejez, hace que la marea baja no deje ninguna esperanza de vivir una nueva pleamar; y esto es lo que da su carácter decisivo al cambio en la edad cuando éste se llama senectud. Es lo que lo hace tan inconfundible con los cambios anteriores, siempre ocultos bajo nueva foliación. Es como si el dolor de la partida que el adolescente o el hombre maduro han sentido —o no sentido quizá—al salir de la infancia o de la juventud, fuera ahora concentrado de nuevo y añadido al sentimiento del propio otoño. Por eso incluso la vejez no trivial siente también el deseo de retorno a la juventud, a una juventud que, en su momento, era percibida como algo defectuoso, como floración incomprensible sin un fruto aprehensible, delimitado, calculado en su madurez. Precisamente un viejo

que trabaja, es decir, que no se retira a sus cuarteles de invierno recreándose en los recuerdos del pasado, deseará, cuando menos, el mucho tiempo que tenía por delante cuando tenía veinte años. Deseará la magia del gran trasfondo que la vida tenía todavía para él, y que, al ir reduciéndose el futuro —con los años que pueden ser «contados»—, va reduciéndose también. La resignación, que es un estado de ánimo sólo semiauténtico y pasajero en la juventud, vive así auténtica y reflexiva en el viejo normal. Lo que con ello se significa no es la simple despedida de una fase vital con sueños desaparecidos y realizaciones vanas: ahora se trata de la despedida de la vida misma.

No obstante, es extraño que pueda aparecer con tal intensidad la opresión de la vejez. Una opresión que, de modo muy característico, no aparece en todas las personas y en todas las edades con igual fuerza, tan desbordadamente. Para esta opresión es necesario que a la decadencia orgánica se una el vacío psíquico, o al menos, como ya hemos dicho, una falta de claridad o de percepción de la ganancia que trae consigo la senectud. Puede decirse, en resumen: para el mero sufrimiento por la vejez, siempre que ésta sea, en cierto modo, sana y se alce sobre una vida de trabajo, son necesarios un necio como sujeto y una sociedad burguesa tardía que quiere vestirse desesperadamente de juventud. Hay un refrán que dice que, cuando se apagan las luces, se ve en seguida si la vela era de cera o de sebo; y, en el mismo sentido, tampoco la vejez es culpable de que sea deforme el que la protagoniza. Y sociedades que, a diferencia de la actual sociedad burguesa en decadencia, no se aterraban de mirar, no tenían miedo de mirar cara a cara el final, poseían y consideraban la senectud como un fruto floreciente, algo muy deseable y saludable. Así, por ejemplo, en el consejo espartano de los ancianos, así en el senado de la Roma republicana, y muy especialmente en la nueva experiencia socialista. Lo que aquí se oye siempre es algo distinto a un destino en el ocaso, algo más significativo que «el honor y este rostro envejecido»; y es que una sociedad floreciente, a diferencia de una sociedad condenada, no ve con temor su propio reflejo en la senectud, sino que contempla en los viejos sus mismas cimas. Como toda etapa vital anterior, la senectud muestra también una ganancia posible y específica, una ganancia que compensa la despedida de las edades dejadas atrás. Hacerse viejo no significa, por tanto, tan sólo una etapa de vida deseable, en la que se ha vivido mucho y en cuyo final puede también experimentarse todo lo posible. Hacerse viejo puede también significar como situación una imagen deseable: la mirada que todo lo abarca, y dado el caso, la cosecha. En este sentido decía Voltaire que

para el necio la vejez es como el invierno, mientras que para el sabio es la vendimia y el lagar. Ello no excluye la juventud, sino que la incluye en la madurez; el anhelo de retorno a la juventud pierde su tono doloroso precisamente por este contacto madurado con las generaciones que vienen por detrás y queda compensado, más aún, plenificado con la seguridad alcanzada ahora, con la sencillez y la significación. Los años últimos de una persona contendrán, por eso, tanta más juventud —no en un sentido mimético— cuanto más reflexión haya tenido su propia juventud; las fases de vida, y la vejez también, pierden así sus contornos rígidos. El sano ideal del viejo es el de la madurez conformada; una madurez a la que le es más fácil el dar que el recibir.

El atardecer y la casa

Para poder concentrarse así es preciso que no haya ruido. A través de todos los deseos del viejo discurre un deseo, muy problemático a menudo: el deseo de tranquilidad. Un deseo que puede ser tan atormentador, tan apasionado como el ansia anterior de distracciones. También la reviviscencia sexual, que en las mujeres recuerda mucho a la prepubertad, se ve perturbada por este deseo. Incluso la personalidad productiva —tan afín a la juventud, tan comprendida por ella— necesita más que antes, o todavía más que antes, verse libre de perturbaciones. Y todo anciano desea que se le permita estar agotado por la vida; y si se halla él mismo en el torbellino del mundo, lo está de tal manera como si no se hallara en él. La vanidad es el último traje del que el hombre se despoja, pero esta vestimenta sólo a un viejo desquiciado le perturba a costa de la tranquilidad. En una senectud no filistea se embellece precisamente la imagen de esta tranquilidad, del campo en lugar de la ciudad, de la huida del bullicio, allí donde se secan los trajes húmedos, sin atareamiento. El deseo de reposo apaga, en casos muy significativos, incluso el arrepentimiento por omisiones y errores pasados; a la larga, al viejo Goethe le parecían los fracasos de su vida algo indiferente, cuando no compensado. La felicidad fallida, y sobre todo el trabajo inconcluso, duelen todavía; pero, en el recuerdo, al menos este último parece que, con razón o sin razón, va cobrando forma. Todos estos deseos y sentimientos crepusculares brillan en el discurso sobre la senectud pronunciado por Jakob Grimm cuando tenía setenta y cinco años. Más *nolens* que *volens* este discurso está penetrado por la conciencia agradecida de que el hacerse viejo es una dicha. Achaques corporales muy sensibles

quedan atenuados por el deseo de tranquilidad, más aún, se insertan en él. La misma posible sordera tiene para Grimm la ventaja de que no le interrumpen a uno ni la charla superflua ni el parloteo sin sentido, y la pérdida de la vista hace que no se perciban muchos detalles perturbadores; aquí Grimm recuerda al visionario ciego. Y Grimm nos describe el placer que procura al anciano el paseo solitario, cómo en él crece el sentimiento de la naturaleza. En la naturaleza el anciano está sólo consigo mismo, el trasiego de la lucha diaria enmudece, el mundo oscurece al anochecer, pero el agua brilla clara, el último declive de la vida queda consagrado a la contemplación. La miseria pasada no se siente ya, la felicidad ida adquiere serenidad y es renovada en el recuerdo; el cincel de la vida ha ido labrando una figura en la que se echa de ver mejor que nunca lo esencial. No obstante lo cual, también esta forma de separación de otras edades, caracterizada por el deseo de tranquilidad y una especie de serenidad peregrina, puede ser distinta según las épocas. Lejos queda ya el Biedermeier, que hacía que el alma del anciano —muchas veces en ejemplares no tan puros como Jakob Grimm— se encerrara en el propio pecho, dejándose alimentar en la gran *table d'hôte* de los recuerdos. En el mundo capitalista tardío es donde menos hay un banco de esperanzas para el anciano. Por la contracción o la problematicidad del ahorro se ha visto también muy perturbado el reposo de los últimos años de la clase media. Sólo la sociedad socialista puede llenar el deseo de ocio de la ancianidad, aunque éste —en un sentido positivo— es distinto del de otras épocas, porque la diferencia entre las generaciones no es tan radical. La vida actual está más diferenciada políticamente, y no puede decirse que el anciano, pese a su carácter contemplativo, sea sin más reaccionario, ni que la juventud, pese a su espontaneidad, sea sin más progresiva. A menudo, el caso es el contrario, y en una época en que, para aludir a un síntoma, aún existen ligas juveniles fascistas, sabiendo muy bien lo que hacen, no puede decirse que coincida siempre el deseo de tranquilidad del viejo con la afirmación inmovilista del pasado. Hoy se le ha hecho más fácil que nunca al viejo abarcar los dos extremos, desplegar, a la vez, valor y experiencia, conciencia de lo nuevo y sabiduría del pasado. La imagen del anciano, tal como Grimm nos la pintaba, sentado en un banco a la puerta de su casa gozando del fresco del atardecer, sin otra ocupación que recordar su vida, es una imagen en sí y económicamente fuera de circulación. No tan fuera de circulación está, sin embargo, el fuerte deseo —tan adecuado al deseo de quietud— de que cese en torno a sí el curso vacío de la vida. El amor por la quietud puede así

hallarse más lejos del ajetreo capitalista que una juventud que confunde el ajetreo con la vida. El anciano, con el que el mundo capitalista no sabe qué hacer, tiene aquí el derecho a ser «anticuado». Derecho a ser distinguido, a adoptar una actitud, a utilizar palabras, a dirigir miradas que no proceden del día y que no están tampoco destinadas al día. Derecho a corporeizar épocas en que no todo era tráfico económico y, sobre todo, épocas en que dejará de ser. Esto hace posible un lazo extraño, y, sin embargo, comprensible, entre muchos viejos de hoy y una época nueva, una época sin lobos atildados, hábiles y robustos: la época socialista. El deseo y la capacidad de vivir sin apresuramientos miserables, de ver lo importante y olvidar lo insignificante: he aquí la vida en sentido propio en la senectud.

8. EL SIGNO DEL CAMBIO

Es desagradable verse interrumpido. Y, sin embargo, de modo extrañamente fácil nos dejamos interrumpir por lo inesperado. Como si ningún punto de la vida fuera lo suficientemente bueno como para que no se lo pudiera abandonar en cada instante. El gusto de lo diferente seduce y, a menudo, engaña; en todo caso nos arranca de lo acostumbrado.

Algo nuevo tiene que venir que nos lleve consigo. A la mayoría les incita ya la diferencia sin más con el «hasta ahora», la novedad, sea cual sea su contenido. El que algo ocurra es ya un placer, siempre que no signifique una desdicha para nosotros. En el nivel más ínfimo seduce ya la murmuración, las noticias de una disputa ajena. Pero también el periódico vive, en gran parte, de la necesidad de algo desacostumbrado, y la última novedad constituye su aliciente. Nada es, por eso, más indiferente, más inmerecidamente indiferente, que un periódico de uno o varios días atrás. El periódico del día es sobrevalorado; el atrasado, infravalorado, porque carece ya del aguijón de la sorpresa. Toda esta necesidad, inferior o mediocre, presupone un hastío que hay que hacer desaparecer, pero, a la vez pone algo más elevado en movimiento: la necesidad corre, en último término, hacia una noticia anhelada, liberadora. En esta noticia el contenido no es indiferente en absoluto, sino que convierte la novedad en lo esperado, al fin alcanzado, conseguido. Lo nuevo es saludado como hermano, como procedente de las tierras donde nace el sol. En almas blanduzcas y chatas el deseo de sensaciones es también un deseo chato

y al que poder mentir; en almas robustas y con capacidad de ver, es un deseo fundamental. El deseo de que el hombre no esté desplazado, de que coincida con su posición y su trabajo. El deseo de que este trabajo no le sea remunerado con limosnas, y de que termine, de una vez, la vieja melodía de privaciones.

Hacia ahí se agudizan los oídos y hacia ahí se mira enérgicamente. La voluntad de que se trata procede de la necesidad y no desaparecerá hasta que la necesidad sea extirpada. De niños nos sobresaltábamos, no siempre con temor, cuando oíamos sonar la campanilla de la puerta. Su sonido turbaba la habitación cerrada y silenciosa, especialmente por la noche. Quizá viene algo oscuramente pretendido, lo que buscamos y nos busca a nosotros. Su obsequio transforma y mejora todo; trae consigo una época nueva. El sonido de esta campanilla permanece en todos los oídos, se une a toda buena voz del exterior, al gran despertar que está ahí y se aproxima. La espera en sí no es, desde luego, todo. Pero no permite cerrar los oídos al sonido, si está bien orientada hacia él y hacia lo que significa. Y no se deja tampoco engañar a la larga, porque la mentira no dura. Ni tampoco puede engañar a la larga esa mentira más sutil, casi más astuta, esa mentira que lloriquea farisaicamente y calumnia porque lo nuevo socialista adviene por la fuerza y no por medio de palabras, con el duro trabajo puesto a prueba y no con trapacerías de renegado. La avidez de lo mejor continúa, por mucho tiempo que duren los obstáculos que se le oponen. Si lo deseado tiene lugar, va a sorprendernos de todas maneras.

Parte Segunda
(*Fundamentación*)

LA CONCIENCIA ANTICIPADORA

9. LO QUE TIENE LUGAR COMO IMPULSO

¿Quién nos impulsa en nosotros? Nos agitamos, sentimos calor y somos enérgicos. Todo lo que vive está agitado y, en primer lugar, por sí mismo. Respira mientras es y nos incita. Poniéndonos siempre en ebullición de abajo arriba.

Que se vive es algo que no puede sentirse. El algo que nos hace vivir no se nos hace presente; se halla en las profundidades, allí donde comenzamos a ser corpóreos. Este ímpetu es al que se refiere el dicho de que el hombre no vive para vivir, sino «porque» vive. Nadie ha escogido este estado de agobio, sino que el estado se da con nosotros desde que somos y en tanto que somos. En nuestro ser inmediato las cosas tienen lugar vacías y, por tanto, codiciosa, inquietamente ansiosas. Pero nada de ello se siente; para sentirse tiene que salir de sí. Sólo entonces se siente como «impulso», un impulso muy vago e indeterminado. Ningún ser vivo escapa al impulso, por muy fatigado que esté de él. Esta sed se hace patente sin cesar, pero sin darse nombre.

10. NUDA ASPIRACIÓN Y NUDO DESEO NO SATISFECHOS

Desde el mero interior surge algo. El impulso se manifiesta, *en primer término*, como «aspiración», como apetencia en algún sentido. Si la aspiración *es sentida*, se hace «anhelo», el único estado sincero en todo hombre. El anhelo no es menos vago y general que el impulso, pero, al menos, está claramente dirigido hacia el exterior. No revuelve como el impulso, sino que vaga desasosegado, afanoso. Y si se encierra en sí mismo, entonces el anhelo se convierte en afán. Éste, el afán, que vaga ciego y vacío, no puede llegar allí donde es satisfecho.

Para ello el anhelo tiene que dirigirse claramente a algo. Así determinado, cesa de moverse en todas las direcciones, y se convierte en una «busca» que tiene y no tiene lo que persigue, en un movimiento hacia un objetivo. Este movimiento se divide según los objetivos a

los que se halla dirigido, es decir, se convierte en este o aquel de los denominados «impulsos». Con este concepto, indudablemente reaccionario, a menudo romo y cosificado, hay que entender lo mismo que «necesidad». Pero como la palabra «necesidad» no hace resonar en sí el impulso dirigido a un objetivo, podemos mantener la palabra y el concepto no romo de «impulso». El impulso trata por doquier de llenar con algo exterior un vacío, una carencia en la aspiración y en el anhelo, algo que falta. Los diversos algo exteriores, el pan muy especialmente, o la mujer o el poder, dividen el movimiento hacia un objetivo en los distintos impulsos. Si la aspiración sentida es sólo anhelo general, el *impulso sentido* es lo específico entre las distintas «pasiones» y «afectos». El algo exterior hace que el impulso, una vez satisfecho, se aminore, e incluso que desaparezca transitoriamente; a diferencia del afán siempre insatisfecho. El objetivo al que el impulso tiende es, por eso, a la vez aquello con lo cual —siempre que lo tenga a mano— queda apaciguado. El animal se relaciona con el objetivo en la forma de sus impulsos del momento, mientras que el hombre, además, se lo imagina.

A ello se debe que el hombre no sólo pueda apetecer, sino, además, desear. Desear es más amplio, posee más color que apetecer. Porque el «desear» tiende hacia una imagen, cuyo contenido pinta el afán. La apetencia es, sin duda, mucho más vieja que la representación de algo que es apetecido. Sin embargo, en tanto que la apetencia se transforma en deseo, hace suya la representación, más o menos precisa, de su algo, y lo hace bajo la forma de un algo *mejor*. La exigencia del deseo aumenta con la representación de lo mejor, o incluso de lo perfecto, en el algo que ha de satisfacerlo. De tal suerte que, si no de la apetencia, sí puede decirse del deseo que si es verdad que no nace de representaciones, sí se constituye con ellas. Las representaciones incitan al deseo en la misma medida en la que lo imaginado, presentido, promete realización. Por eso, allí donde tiene lugar la representación de algo mejor, cuando no perfecto, allí también tiene lugar el deseo, un deseo, dado el caso, impaciente, exigente. La mera representación se convierte así en un *ideal* que lleva la etiqueta: «así debería ser». Aquí, sin embargo, el deseo, por muy intenso que sea, se separa del «querer» en sentido propio por su carácter pasivo, afín todavía al anhelo. En el deseo no hay todavía nada de trabajo o actividad, mientras que todo querer es, en cambio, un querer hacer. Es posible desear que mañana haga buen tiempo, aunque no se mueva un dedo para lograrlo. Los deseos pueden incluso ser completamente irrazonables, y pueden consistir en que X o

Y vivieran todavía; se trata de deseos que aún revisten un sentido, mientras que sería absurdo querer lo mismo. Por eso subsiste el deseo también allí donde la voluntad no puede ya cambiar nada. El arrepentido desea no haber realizado una acción; quererlo, no puede quererlo. También el pusilánime, el indeciso, el desilusionado, el abúlico tienen deseos, y deseos incluso muy intensos, sin que ello les mueva a hacer algo. De otra parte, es posible desear cosas muy distintas, y aunque quien mucho escoge poco acierta, sólo puede quererse una de estas cosas; el que quiere, en cambio, ha preferido ya, sabe lo que quiere y la elección está ya realizada. El deseo puede ser indeciso, pese a la noción concreta del objetivo al que se dirige; el querer, en cambio, es necesariamente un avanzar activo hacia ese objetivo, camina hacia el exterior y tiene que habérselas con cosas dadas muy reales. Mientras que el camino que emprende el deseo, cuando se ve aumentado por el querer, puede ser indeseable, es decir, áspero o amargo. Y, sin embargo, en último término sólo puede quererse lo deseado: el deseo interesado es la melodía del impulso que desencadena el querer, la melodía que le canta lo que tiene que querer. Si hay, por eso, deseos sin un querer, es decir, deseos inválidos, inactivos, imposibles, existentes sólo en la fantasía, no hay, en cambio, ningún querer al que no preceda un deseo. Y el querer será tan enérgico cuanto más vivamente se conforme en un ideal el objetivo que tiene de común con el deseo. Los deseos no actúan, pero pintan y retienen con singular fidelidad lo que tendría que hacerse. La joven que quisiera saberse brillante y cortejada, el hombre que sueña con hazañas futuras llevan consigo la pobreza o la mediocridad como un ropaje provisional. Ello no hace que el ropaje caiga, pero sí que el hombre se adapte menos fácilmente a él. La mera apetencia y sus impulsos se contentan con lo que tienen, pero el deseo imaginativo en ellos tiende a más. El deseo se mantiene insatisfecho, es decir, nada de lo dado le basta. El impulso como aspiración determinada, como apetencia de algo, vive siempre en él.

11. EL HOMBRE COMO UN SER DE IMPULSOS DE BASTANTE AMPLITUD

El cuerpo individual

El impulso ha de tener a alguien detrás de sí. ¿Quién es, empero, el incitado que busca? ¿Quién se mueve en el movimiento vivo, quién

impulsa en el animal, quién desea en el hombre? Aquí no se explica todo por referencia al yo, ya que hay impulsos que se «apoderan» de nosotros. Ello no significa, sin embargo, de otro lado, que no haya un ser individual, concluso en sí, que sea soporte de los impulsos, que los perciba y que anule con su satisfacción sensaciones de desagrado. Sólo que este ser es, por de pronto, el cuerpo individual vivo; los impulsos no flotan en el vacío, sino que los tiene este cuerpo individual movido por excitaciones y lleno de incitaciones. Y cuando el animal come, lo que queda satisfecho es su cuerpo y nada más.

No hay impulso sin que antes haya un cuerpo

Desde luego, lo que se siente como cuerpo es en sí mismo muy general. Lo único que hace es «encontrarse» bien o mal, pero la impresión no es muy clara. Mientras que, en cambio, todo impulso parece surgir como un «quien», y como si arrastrara al cuerpo tras de sí. Como si no fuera el cuerpo el que tuviera el impulso, sino el impulso el cuerpo, determinándolo, coloreándolo según las circunstancias: rojo de cólera, amarillo de envidia, verde de rabia, como si fuese un trozo de tela. A ello hay que añadir, además, la larga duración y la manifestación, aparentemente a-subjetiva, que poseen los impulsos en los llamados instintos. El pollito que acaba de salir del cascarón busca granos con el pico de una manera predeterminada, alcanzando así lo que le conviene de la manera más adecuada. Esta manera está guiada por el cerebelo, y después, según los descubrimientos de Pavlov, de modo cambiante, por el encéfalo y las circunstancias modificadas por la acción; esto, sobre todo, en los animales de especies superiores. Sin embargo, el llamado instinto actúa equívocamente como un impulso que se controlara a sí mismo, y también los humanos lo conocen, especialmente las mujeres, si no en el amor, sí en el cuidado materno. Aquí parece, efectivamente, como si los impulsos tuvieran vida independiente y dominaran el cuerpo: para no hablar ya del alma. También impulsos con finalidades menos claras se muestran como independientes, haciendo botín de los hombres. Así, por ejemplo, en los neuróticos, donde un impulso aislado, al parecer casi autárquico, se impone, no sólo al cuerpo, sino también al yo consciente, enfrentándose con él como un factor extraño. Y así también en individuos sanos, en el momento en que un impulso «se hace dueño» de ellos, como si el afecto fuera un soberano. Es posible, por eso, decir: no es la joven la que por desengaños amorosos se tira al agua, sino los desengaños amorosos los que se tiran al agua con la

joven. Pero, sin embargo, pese a esta apariencia a-subjetiva, nada en el cuerpo permite a los impulsos convertirse en sus propios soportes. El pájaro construye su nido, la golondrina encuentra su nido del año pasado; pero aun cuando en todos estos enigmáticos procesos no labora un yo, no por ello puede decirse que lo que labora es un impulso independiente que, por así decirlo, fuera posible sin un cuerpo. También el impulso instintivo tiene su lugar en la organización del cuerpo individual, y sólo se pone en función en tanto que pertenece a éste, en tanto que el cuerpo actúa en su propio sentido, huyendo de lo que le perjudica y buscando aquello que lo conserva. Por eso, también existen muchos resortes de los impulsos según las ocasiones, no sólo uno que moviera todos. Existente es siempre sólo el cuerpo que quiere conservarse y que, por ello, come, bebe, ama, somete, impulsando los impulsos, por muy varios que éstos sean, por muy cambiados que estén por el yo y sus relaciones.

La pasión cambiante

El hombre, muy especialmente, lleva siempre muchos impulsos en sí. Porque el hombre no sólo conserva la mayoría de los impulsos animales, sino que crea nuevos impulsos; es decir, que no sólo su cuerpo, sino también su yo, es susceptible a los afectos. El hombre consciente es el animal más difícil de satisfacer. En la satisfacción de sus necesidades es el animal que da rodeos. Si le falta lo necesario para la vida, siente su carencia como ningún otro ser, y ante él surgen las visiones del hambre. Si tiene lo necesario, la satisfacción va acompañada de nuevas apetencias que, aunque de otra manera, le atormentan tanto como la carencia absoluta anterior. Los ricos y los hartos —aunque no sólo ellos— padecen del extraño aguijón del no-sé-qué; el lujo, en especial, que parece satisfacer todo, es un acicate insaciable. Jerjes prometió un premio al que le inventara un nuevo placer; no se trataba sólo del hastío, sino de un impulso desconocido, de un alarido en su dirección, que tenía que ser aplacado. En el curso de la historia, sobre todo con sus formas cambiantes y sus modos crecientes de satisfacer las necesidades, apenas si hay un impulso que siga igual, y no hay ninguno que se nos presente con contornos definitivos. Con los nuevos objetos surgen afanes y pasiones de direcciones distintas, de las cuales, todavía ayer, nadie sabía nada. El impulso de la ganancia, un impulso, por lo demás, adquirido, se ha extendido de una manera todavía desconocida para el precapitalismo; incluso la libido sexual resulta interceptada por él. Relativamente nuevo es el impulso

del «récord» en la sociedad capitalista tardía y, sobre todo, el vacío afán técnico de velocidades cada vez mayores; un afán, este último, resultado de los vehículos motorizados. El capital monopolístico tiene, sobre todo, que intensificar el impulso abstracto del récord como un acicate, ya que sólo así puede expresarse de los obreros el máximo provecho. ¡Y cuán vertiginosamente nuevo es, a su vez, el impulso fascista de la muerte, comparado, por ejemplo, con el impulso sentimental de la época de Werther, o del crepúsculo romántico! ¡Qué otro cometido social le impele, le da dirección y sentido! Su premio consiste, en parte, en la muerte en las batallas de la guerra imperialista y, en parte, en el callejón sin salida de la existencia burguesa como totalidad. El impulso religioso retrocede, en cambio —si es que puede llamarse así ese algo revestido de una superestructura—, el ímpetu hacia lo alto, el eros hacia lo inmutable. Y allí donde es excitado de manera degenerada, o mentida, como, por ejemplo, en las distintas seducciones fascistas, el ímpetu anterior apenas si sigue siendo un ímpetu, sino que se hunde más bien en la tierra, en «la sangre y la tierra». En resumen: es evidente que el hombre es un ser de impulsos tan cambiante como amplio, una suma de deseos *cam-biantes* y, en su mayoría, mal ordenados. Y es muy difícil precisar un impulso permanente, un único impulso fundamental, siempre que no se le independice y, por tanto, se le sitúe en el vacío. El impulso principal no se hace visible ni siquiera en personas de la misma época y de la misma clase, ni desmontándolas, al estilo psicoanalítico, como si se tratara de la maquinaria de un reloj. Es seguro que hay muchos impulsos fundamentales; unas veces se nos muestra uno, otras veces otro, en ocasiones actúan conjuntamente, como vientos encontrados sobre un barco, y ni siquiera se asemejan entre sí. El axioma de que el hombre trata de alcanzar su felicidad es, desde luego, muy viejo y lleva más verdad que la de que el hombre es un eterno animal de presa. Pero en cuanto uno se pregunta en qué consiste esta felicidad y para qué, comienzan en seguida los interrogantes y las sutilezas. Sería, en efecto, harto extraño que en la historia de las clases, allí donde surgen de continuo nuevas ideas de objetivos para el afán, precisamente el movimiento teleológico de los impulsos tuviera lugar en un solo sentido y de modo fijo y conclusivo.

12. DIVERSAS CONCEPCIONES DEL IMPULSO HUMANO FUNDAMENTAL

El impulso sexual

Ahora bien, el cuerpo tiene que aspirar a algo en primer término y de manera especial. ¿Cuál es, en último término, el móvil principal de todos nuestros esfuerzos y afanes? Como es sabido, Freud señala como primero y más intenso móvil el impulso sexual. Según él, es la libido la que rige la vida, el móvil determinante, tanto en el tiempo como en el contenido. Incluso el acto de mamar por parte del lactante está enlazado por el goce sexual y tiene lugar, en gran parte, por esta razón. El hambre misma estaría subordinada a impulsos sexuales, de manera que su satisfacción implicaría una distensión sexual. Toda relación con el cuerpo propio, y posteriormente con objetos externos, muy especialmente con personas de nuestro entorno, aparece así como una relación primariamente sexual. Pero la libido no es el único resorte en Freud, por lo menos no la libido en el sentido del placer positivo. En su última fase, Freud señala también una tendencia al placer negativo: la pulsión de muerte. La voluntad de la criatura está orientada hacia la muerte que la espera, no sólo hacia la cópula. De igual modo que el organismo multicelular tiende, desde un principio, hacia la muerte y el proceso letal comienza ya en la juventud, por ejemplo, en la contracción de los vasos sanguíneos, así también hay un impulso que se encamina hacia el fenómeno de la muerte, hacia la frialdad última. Es el impulso del aniquilamiento y de la agresión; Freud pretendía caracterizarlo, aunque teñido libidinosamente, en los apetitos sádicos. El rumor de vida que procede del cuerpo es enmudecido o aniquilado por la libido. El deseo de destrucción se manifiesta respecto al propio cuerpo en la disciplina estricta, en las múltiples tendencias ascéticas. Respecto a los objetos exteriores y al cuerpo de los demás, la pulsión de muerte se manifiesta como crueldad, en la embriaguez sentida en el aniquilamiento ajeno. Pero que la pulsión de muerte es también de naturaleza libidinoso lo pone de manifiesto la continua combinación de la crueldad con el placer sexual, y sobre todo la idea de la muerte por amor. El núcleo, empero, es y continúa siendo de carácter sexual, y él es el que mueve al hombre.

El impulso del yo y la represión

Sólo posteriormente se añade a todo ello otra fuerza distinta y más angosta. Es una fuerza que en su angostura, y también en su agudeza,

es de gran importancia en el hombre: se trata, en efecto, de su yo. Freud alude una y otra vez, aunque no sin echarse en ocasiones hacia atrás, a que, además del impulso sexual y del impulso hacia la muerte, afín a él, el hombre posee un impulso de carácter puramente humano. Si no existiera más que la libido, no podrían, en efecto, surgir en nosotros ni conflictos ni neurosis. Junto al «oscuro ello» del cuerpo y sus impulsos se halla también, según Freud, el yo. A las fuerzas sexuales se contraponen los impulsos del yo. Más aún, dice Freud, todo el psicoanálisis «se halla edificado sobre la estricta separación de los impulsos sexuales respecto a los impulsos del yo». El yo afirma, niega y censura los impulsos, de él pende la conciencia y él es la potencia que mantiene conexas nuestra vida anímica. Es la potencia que «por las noches se va a dormir y sigue manejando la censura de los sueños». El impulso del yo reprime lo que no le parece adecuado en los impulsos sexuales y en su contenido (más adelante nos detendremos en ello). En virtud de esto, nuestra vida anímica es dualista, pese a la libido, con la que todo comienza; la vida anímica se mueve «entre el yo conexo y las represiones separadas de él». Esta tensión conduce, cuando se convierte en contraposición, a un conflicto patógeno, como es el conflicto entre los impulsos del yo y los impulsos sexuales. Del yo proceden «las *represiones*, por virtud de las cuales ciertas tendencias anímicas son excluidas, no sólo de la conciencia, sino también de las demás formas de validez y actividad. Lo así excluido se nos presenta en el análisis como contrapuesto al yo, y el cometido del análisis consiste en eliminar la resistencia que opone el yo a ocuparse con las tendencias reprimidas». El yo se cuida de eliminar las sensaciones de desagrado con la satisfacción de los impulsos, pero cuida de esta satisfacción a su manera, a saber: censurando, moralizando y, sobre todo, teniendo en cuenta lo posible, es decir, la «realidad». Esta actitud moralizadora, es decir, adecuada a los usos del mundo burgués de Freud, es para éste la línea adquirida del impulso del yo. Por virtud de ello tiene lugar incluso un quebrantamiento de la libido, es decir, del principio del placer, determinante en general de todos los procesos impulsivos. El hombre maduro o, mejor dicho, el individuo burgués, visto de modo burgués por Freud, quiebra sus impulsos dionisiacos en la adaptación a la «realidad», que es como Freud denomina a su mundo burgués, el mundo de las mercancías y su ideología:

El yo así educado se hace «razonable», no se deja dominar ya por el principio del placer, sino que sigue el principio de la realidad, es

decir, trata, primeramente, de conseguir también el placer, pero un placer asegurado en consideración a la realidad, aunque, por ello mismo, aplazado y aminorado.

Y, sin embargo, ni el yo ni la misma «realidad» o mundo externo burgués serían bastantes para la censura, para la sublimación de los impulsos libidinosos, si no existiera además, y por encima, el «super yo» o el «yo ideal». El «super yo» es el otro contenido del yo, y representa, según Freud, nuestras relaciones con los padres, creando todos los sucedáneos del cariño reverente. El yo representa los derechos del mundo externo, mientras que el «super yo» es el «abogado del mundo interior», el «origen de la conciencia y del sentimiento de culpa», es decir, de las tensiones entre las pretensiones de la conciencia y las realizaciones del yo; es «el germen del que han surgido todas las religiones». En tanto que el «super yo» representa al padre y a la madre, observa, amenaza y guía al yo, como antes lo habían hecho los padres con el hijo; y así ofrece al yo un modelo de conducta y es la fuente de las idealizaciones. Pero precisamente por la influencia latente de la instancia de los padres, en el «super yo» alienta fácilmente algo amenazador; la conciencia es severa, el sentimiento del deber es sombrío, y el «super yo» conserva muy a menudo, en la línea de los padres, las tradiciones y los ideales del pasado. No obstante lo cual, el «super yo» tiende un arco en torno al yo hacia la libido, hacia la oscuridad común, hacia el «ello» del mundo interno unido en la oscuridad. Todo ello se añade —por lo menos en la última fase de Freud— a la libido originaria, constituyéndose una extraordinaria superestructura de los impulsos. Una superestructura, desde luego, que, a su vez, puede ser desmontada en gran parte por el análisis, y que, por lo que se refiere a los contenidos del «super yo» —entre los que cuentan no sólo la religión, sino también los postulados de mejoramiento del mundo—, y en relación con el mundo exterior, consiste *exclusivamente* en «ilusiones». El mundo interior mismo, que encuentra su abogado en el «super yo», queda reducido, en último término, al mundo de la libido o de los impulsos reprimidos, al mundo del «ello inconsciente» en el hombre. El «ello» de esta libido es siempre para Freud el reino inconsciente de los impulsos que nos rodea y que da satisfacción al cuerpo, tanto en el aspecto animal como en el aspecto de su «super yo». Este «ello» hace que «seamos ‘vivos’ por potencias desconocidas e incontrolables» (es decir, por la dominación de la forma de producción capitalista, que Freud convierte en el «ello» de la libido). El psicoanálisis es, en cambio, «un instrumento

que debe permitir al yo la conquista progresiva del 'ello'. Con esto, desde luego, lo único que se consigue es liberar el impulso libidinoso fundamental, es decir, que ni queda aminorado en sus represiones, ni superado en las vinculaciones del «ego ideal». Freud pretende, es verdad, sacar a la luz racionalmente lo reprimido, lo inconsciente, es decir, aminorar el moho tartufesco y neurotizador. Pero lo que va a resultar de todo ello es sólo un día en el seno de la libido personal y de la «desazón» de una cultura, a la que, al parecer, sólo le falta la corriente de aire del psicoanálisis.

Represión, complejo, inconsciente y la sublimación

El impulso sexual, por tanto, representa aquí, si no todo exclusivamente, sí, al menos, lo fundamental. Lo que pasa es que la chica decente no quiere confesárselo y que el yo honesto reprime el sexo. Pero, por ello mismo, el sexo bulle y acucia más que nunca, sin poder descargarse en la vida existente ni en la vida permitida. En el hombre burgués, tal como le salió al paso a Freud, el sexo se encontraba arropado en un grueso tejido de silencio, hipocresía y mentira. Y es que, en efecto, la libido se halla sometida en el individuo mismo —no sólo en la hipocresía social— a una censura moralizante, que no permite que nuestro verdadero ser trasponga el umbral de la conciencia. Esta censura echa el cerrojo al impulso sexual, lo reprime, lo calumnia siempre que no puede reprimirlo plenamente, se cierra a su conocimiento. Y, sin embargo, para Freud la libido es, en tanto que único impulso fundamental, el contenido esencial de la existencia humana, mientras que el yo, como ya hemos dicho, sólo constituye una instancia de control. El yo examina los contenidos aportados por la libido, fuerza a ésta a enmascararse, en ciertos casos a «sublimarse», pero el yo mismo es siempre improductivo. Al reprimir, la censura moralizante lo único que hace es eliminar superficialmente lo reprimido. Los deseos insatisfechos, o incluso silenciados absolutamente, se hunden simplemente por la *represión* en el más o menos inconsciente. Allí sufren un proceso de putrefacción, y producen tensiones y complejos neuróticos sin que el paciente conozca sus causas. Los afectos sexuales olvidados, no desaparecidos, siguen laborando bajo toda suerte de disfraces; Freud trata ya de poner de manifiesto el aguijón libidinoso en las psicopatías cotidianas, en las equivocaciones del habla y del gesto, en fallos de la clase, al parecer, más casual e insignificante. Impulsos no descargados, heridas y desilusiones olvidadas, vivencias no apuradas, todo sigue ardiendo como un fuego

vivo; todo ha desaparecido de la conciencia del yo, pero no del alma. De aquí procede la sensibilidad, al parecer, inmotivada, la reacción excesiva, la acción neurótica y, finalmente, el grupo de afectos carentes de contenido, independizados sin sentido: el complejo. Todos los fantasmas —o por lo menos todos los fantasmas freudianos— surgen aquí: la envidia fálica, el complejo de castración, el complejo de Edipo, y muchos otros. Según Freud, en la base de todos los complejos se encuentra una irritación sexual; se trata siempre de fijaciones en un trauma infantil olvidado. El complejo de castración, como el llamado complejo de Edipo, proceden de experiencias de la infancia. (Aun cuando, como dice Chesterton, Edipo era el único hombre que, desde luego, no tenía ningún complejo de Edipo, ya que hasta el final no supo que Laertes, a quien mató, era su padre, ni que Yocasta, con quien se casó, era su madre.) Todo ello, denominado con nombres tan extraños y altisonantes, «surge de procesos interrumpidos, perturbados de alguna manera, que quedan inconscientes». Si fuera posible, por ello, descender con la conciencia a los sótanos de la represión, si fuera posible hacer conscientes las condiciones previas de los síntomas neuróticos, el neurótico quedaría curado, es decir, su yo cobraría poder sobre su ello. El hombre que conoce el origen de sus complejos se cura a sí mismo; eso sí, sólo el psicoanálisis puede ayudarlo a lograr este conocimiento. Laboriosos sondeos, atención a instancias secundarias, y muy especialmente a instancias convertidas en secundarias, pero también a la reserva frente a ideologías biensonantes —como «santidad» de la maternidad, etc.—, todo este trabajo detectivesco es necesario para conocer el contenido del síntoma neurótico y para hacérselo consciente al paciente. El camino principal, la «vía regia» para ello debe ser, como es sabido, la interpretación de los sueños, a saber: la interpretación de los sueños nocturnos, en los que el yo censor duerme y el duro mundo exterior escapa a la percepción. Para Freud todo sueño es la satisfacción de un deseo inconsciente; de lo que se trata es de descifrar analíticamente lo que se apunta como deseo disfrazado de sueño. El neurótico opone siempre una resistencia característica a este desciframiento: lo olvidado quiere seguir olvidado, y su síntoma, disfrazado. Pero aquí es importante observar: la resistencia contra el hacerse consciente se encuentra, según Freud, simplemente en la voluntad del paciente, no en el material del inconsciente, es decir, de *aquel inconsciente* que Freud establece, y que —aparte de lo caprichoso de sus contenidos, esencialmente libinidosos— es, en lo esencial, un producto, o al menos un refugio de la represión misma. La represión es, en este sentido, un proceso «por

el que un acto cualquiera susceptible de hacerse consciente, es decir, un acto perteneciente a la preconcienencia, es hecho inconsciente, es decir, es relegado al inconsciente. Y asimismo hablamos de represión cuando al acto anímico inconsciente no se le cierra el paso en absoluto al próximo sistema preconciente, sino que es rechazado en el umbral por la censura». La libido hecha consciente no muestra, por tanto, otra puerta que la que lleva al pasado, vivido y devanado una vez más. El psicoanálisis quiere ser *ex ovo* recuerdo subcortical, un recuerdo solitario, encerrado en sí y, como el mismo psicoanálisis dice, subterráneo, aqueróntico.

El inconsciente es, por tanto, en Freud tan sólo una zona a la que puede relegarse algo. O bien, en el mejor de los casos, algo que como el ello rodea la conciencia como un círculo cerrado: una herencia de la especie en torno al ser consciente. «Con ayuda del ‘super yo’ el yo extrae, de una manera que apenas conocemos, experiencias del pasado remoto acumuladas en el ‘ello’». El inconsciente del psicoanálisis no es *nunca*, por tanto, como se ve, un *todavía-no-consciente*, un elemento de progresión, sino que consiste, más bien, en regresiones. De acuerdo con ello, el hacerse consciente de este inconsciente sólo hace cognoscible lo pasado. O lo que es lo mismo: *en el inconsciente de Freud no hay nada que sea nuevo*. Esto se puso más en claro aún cuando C. G. Jung, el psicoanalista fascista, redujo totalmente la libido y sus contenidos inconscientes a lo primigenio. De acuerdo con Jung, en el inconsciente se dan exclusivamente protorrecuerdos o protofantasías de la historia de la especie, a los que llama erróneamente «arquetipos»; todas las ilusiones proceden también de esta noche y no significan otra cosa que tiempo primigenio. Para Jung la noche es tan abigarrada que ante ella palidece la conciencia; como menospreciador de la luminosidad, Jung rebaja la conciencia. Frente a él, Freud mantiene la conciencia clarificadora, pero una conciencia que se encuentra rodeada por el anillo del ello, por el inconsciente fijado de una libido fijada. Ni siquiera las creaciones artísticas más productivas llevan fuera de esta fijación. Se trata sólo de *sublimaciones* de la libido encerrada en ella misma: la fantasía es el sucedáneo de la satisfacción de los instintos. «El cometido a resolver —dice Freud— es desplazar de tal modo los objetivos de los instintos, que no sean alcanzados por la recusación del mundo exterior». El instinto sexual puede refinarse convirtiéndose en caridad, en la entrega al bien del prójimo y, en último término, de la humanidad. Sublimada de forma más elevada, también la libido constituye el goce del artista en su creación y, de otro lado, el placer y la satisfacción (sucedánea) ante la

obra de arte por el que no es artista. La obra de arte, en efecto, procura la satisfacción de toda una serie de deseos conformados y no reprimidos: mujeres, boda, héroes y, además, el hermoso y trágico cadáver. Procura a la persona en el patio de butacas lo que a esta persona le falta en la vida, procura brocado de oro como un bello sueño en la noche. El espectador o el que lo vive descarga así sus deseos, de suerte que no siente el dolor de ellos. Pero toda esta «catarsis» es transitoria y aparente; según Freud, el arte trabaja exclusivamente con las ilusiones con las que se deja mentir la libido insatisfecha. ¡Cuán lejos y qué mecánicamente distante se encuentra aquí Freud de Pavlov, para quien precisamente los procesos psíquicos superiores actúan sobre los procesos afectivos y orgánicos, por virtud de la influencia duradera ejercida por las modificaciones del mundo ambiente captadas por aquellos procesos psíquicos!; de suerte que estos procesos no son en absoluto procesos dependientes, ni menos aún sucedáneos supuestos. Para Freud, en cambio, lo único que queda es la libido sexual, su conflicto con los instintos del yo, así como el sótano de la conciencia, del que ascienden después las ilusiones.

*Impulso de dominación, impulso dionisiaco,
inconsciente colectivo*

Pero, incluso en un cuerpo tan toscamente concebido, el impulso sexual no vive solo ni vive siempre. De aquí que, una vez abierto el camino, Freud fuera contradicho, como es sabido, por algunos de sus discípulos. Estos discípulos se apresuraron, bien a establecer otra fuerza instintiva completamente distinta, bien a dar otro matiz a la libido. El primer intento corrió a cargo de Alfred Adler, el creador de la llamada psicología individual; el segundo, con una pátina mítica, a cargo de C. G. Jung. Ambos tratan, unidos en el reproche a Freud, de «eliminar de un golpe el problema de la sexualidad, gravitante sobre todos los demás». El problema de la sexualidad parecía, en efecto, ser eliminable, poniendo de relieve que no es el único ni todo en el sistema de otros resortes instintivos. Adler —puramente capitalista— define como el impulso fundamental humano, sobre una base bisexual, la voluntad de poder: el hombre quiere primariamente imponerse y dominar. Es un impulso que quiere ascender de abajo arriba, que quiere permanecer arriba, pasar de la línea femenina en él a la línea masculina, sentirse confirmado individualmente como triunfador. Vanidad, ambición, «protesta viril» son, de acuerdo con ello, los afectos en los que este impulso más claramente se manifiesta; vanidad

herida, ambición fallida son la fuente de la mayoría de las neurosis. El sexo mismo es sólo un medio para el objetivo final: la conquista del poder. «Bajo esta idea rectora se ordenan también la libido, el impulso sexual y la tendencia a la perversión, sea cual sea su procedencia»¹. En el comienzo del proceso hacia la neurosis se encuentra amenazante el sentimiento de la inseguridad y de la inferioridad; el impulso de dominación insatisfecho crea el complejo de inferioridad. Pero así como se extiende la piel sobre una herida, como si quisiera proteger de daños ulteriores, y así como cuando cesa de funcionar un riñón se intensifica la actividad del otro, así también el yo supercompensa las inferioridades anímicas. En parte, por medio de enmascaramientos y ficciones: la voluntad de poder se convierte así en voluntad de parecer; pero, en parte, también, por mayores realizaciones: la voluntad de poder se resarce así a veces trasponiéndose a un mundo más hermoso, a un mundo de la fantasía. Eso sí, no se ve de dónde puede este mundo extraer su material porque la voluntad de poder, necesariamente escueta, no puede ser sublimada en su contenido. Lo esencial en esta voluntad es, pese a ello, el objetivo final, de acuerdo con la tendencia a figurar en primera fila; este objetivo ocupa el lugar de un mero impulso desde abajo, es decir, el lugar de la libido sexual freudiana. El individuo se edifica a sí mismo por medio de un modelo rector o bien por medio sólo del histrionismo y de la ficción: «La inseguridad, tan penosamente sentida, es reducida a su mínima expresión, y convertida en su contrario más radical, en su extremo opuesto, el cual se transforma como objetivo ficticio en el punto de referencia de todos los deseos, fantasías y aspiraciones». El individuo —en esta psicología individual no hay lugar para otra cosa que el individuo— forma así su carácter. «Para no errar el camino hacia lo alto, para hacer perfecta la consecución, va trazando, en las amplias zonas caóticas de su alma, líneas directivas de acción constante en forma de rasgos de carácter». En el fondo, por tanto, según Adler, toda la persona va haciéndose y cultivándose desde un principio por medio de una voluntad dirigida a un fin: una voluntad, desde luego, en gran parte inconsciente, pero de ningún modo ingenua. Lo que aquí rige fundamentalmente, por tanto, es la *causa finalis*; el momento biológico queda subordinado al fin del interés capitalista, el cual está orientado al aseguramiento de la personalidad, a la intensificación del sentimiento de la personalidad. Al eliminar así Adler el sexo de la libido, al

1. A. Adler, *El carácter neurótico*, trad. de A. von Ritter-Zahóny y P. F. Valdés, Paidós, Barcelona, 1959, p. 41.

poner en su lugar el poder individual, su determinación de los impulsos sigue la ruta, cada vez más radicalmente capitalista, que va de Schopenhauer a Nietzsche, y refleja esta ruta ideológico-psicoanalíticamente. El concepto de libido en Freud se aproxima a «la voluntad de vida» de la filosofía de Schopenhauer; éste había ya designado consecuentemente los órganos sexuales como «el foco de la voluntad»². La «voluntad de poder» de Adler coincide terminológicamente, y a veces también en su contenido, con la determinación del impulso fundamental formulado por Nietzsche en su última época. En este sentido, triunfa aquí Nietzsche sobre Schopenhauer, es decir, triunfa en el psicoanálisis el puño imperialista sobre la dualidad rentista del placer y displacer corporales. La lucha de la concurrencia, que apenas si deja tiempo para problemas sexuales, acentúa la ambición frente a la voluptuosidad; el día afanoso del negociante cubre así la noche afanosa del calavera y de su libido.

Sin embargo, la cosa no se queda aquí, pues la vida cotidiana, cada vez más áspera, atrae cada vez a menos personas. En el pequeño burgués se hace cada vez más intenso el deseo de retroceder a una oscuridad irresponsable, pero más o menos desenfundada, en la que poder distenderse. Sobre todo, pierde para él interés y probabilidad el camino hacia lo alto, en la misma medida en que el capitalismo monopolístico va haciendo desaparecer al empresario libre. Más sugestivo se hace, en cambio, el camino hacia una sedicente profundidad, una profundidad en la que los ojos quedan velados por las lágrimas en lugar de estar dirigidos fijamente a un objetivo. C. G. Jung, el psicoanalista y furibundo fascista, colocó, por eso, en el lugar del impulso de dominación, el impulso dionisiaco. Así como el sexo es sólo una parte de esta libido dionisiaca en general, así también la voluntad de poder; esta última se convierte incluso, simplemente, en la embriaguez de la matanza, en un aturdimiento en el que ya no hay nada de objetivos individuales. Para Jung la libido es, por eso, una protounidad indiferenciada de todos los instintos, un «eros» sin más: esta protounidad va desde la comida hasta la eucaristía, desde el coito hasta la unión mística, desde la boca espumeante del chamán, o incluso del guerrero furioso, hasta el arrobamiento de Fra Angélico. También aquí triunfa Nietzsche sobre Schopenhauer, pero triunfa como afirmación de un Dionisos mescalinizado sobre la negación de

2. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, trad., introducción y notas de P. López de Santa María, Trotta, Madrid, 2003, p. 588.

la voluntad de vida. Consecuentemente, no se combate lo inconsciente en esta libido mistificada, ni se procura tampoco disolverla, como Freud, en la conciencia actual. La neurosis, especialmente la del hombre moderno, demasiado civilizado y consciente, procede justamente, según Jung, del hecho de que el hombre se ha alejado demasiado de aquello que crece inconscientemente, del mundo del «pensar y sentir primigenio». Aquí Jung se roza no sólo con el Dionisos fascistizado, sino, en parte, también con la filosofía vitalista de Bergson. Bergson había ya hecho jugar —en forma, desde luego, todavía liberal-secesionista— la intuición contra el entendimiento, la inquietud creadora contra el orden cerrado y la rígida geometría. Pero el fascista Jung se roza, más que con el *élan vital* bergsoniano, con las desviaciones romántico-reaccionarias que ha experimentado el vitalismo de Bergson; así, por ejemplo, en escritores fálicos sentimentales como D. H. Lawrence, o en la filosofía a lo Tarzán de Ludwig Klages. El *élan vital* bergsoniano estaba todavía dirigido hacia adelante; respondía al *Jugendstil* o a la «Secesión» de los años noventa, contenía consignas de libertad, nada de vinculación retrógrada. D. H. Lawrence, en cambio, y Jung con él, canta el desenfreno del amor primigenio, del cual, para su desgracia, ha escapado el hombre; y así ambos buscan la luna nocturna en la carne, el sol inconsciente en la sangre. Y Klages entona de modo abstracto la misma melodía; a diferencia de los primeros románticos, no predica el retorno a la Edad Media, sino hacia el Diluvio, hacia allí mismo donde mora la libido pandemoníaca e impersonal de Jung. Hay, desde luego, «yoes» e individuos, pero nada de ello penetra profundamente en el alma; la personalidad misma no es más que una máscara o un papel social desempeñado. Lo que actúa en la personalidad y como personalidad es, más bien, una presión vital procedente de estratos mucho más profundos, mucho más antiguos, de estratos mágico-colectivos como, por ejemplo, la raza. La persona individual es en su suelo colectiva, y a lo colectivo retorna, por eso, siempre. «Como el individuo no es sólo ser aislado, sino que presupone para su existencia relaciones colectivas, el proceso de la individuación no conduce al aislamiento, sino a una conexión colectiva más intensa y más general»³. La competencia y la libre concurrencia que, en Adler, eran acicate para la superación y para una psicología individual cada vez más radical, desaparecen aquí en la «comunidad del pueblo» y en la «psicosíntesis» o, lo que es lo mismo,

3. C. G. Jung, *Tipos psicológicos*, trad. de A. Sánchez Pascual, Edhasa, Barcelona, 1994, pp. 535-536.

en la regresión arcaico-colectiva. El inconsciente impersonal, más aún, inhumano, surge muy atrás de la diferente experiencia individual, cuando no detrás de los restos arcaicos del mero recuerdo de la humanidad. Según Jung, viven todavía protorrecuerdos de la época de nuestros ascendientes animales, es decir, todavía mucho antes del Diluvio. Para ello Jung echa mano del concepto de *engrama* o de «lo inscrito», introducido por Semon en la biología: el concepto de una memoria de la materia orgánica y de las huellas de esta memoria. Estas huellas se dan en la libido como plan protoanimal, pero mantienen también el inconsciente en el pasado primigenio arcaico. La psicósintesis no se disuelve, por eso, en el día y en sus partes externas, sino que «reflexiona» y retrocede con el símbolo neurótico —o de la clase que sea— hacia la noche en que tiene su origen. «Exactamente así como el análisis (el procedimiento causal reductivo) descompone el símbolo en sus componentes, así también el procedimiento sintético concretiza el símbolo en una expresión general y comprensible». Pese a elementos arcaicos procedentes de la historia de la especie, que Freud creía ver, y que en su escuela han sido «excavados» hasta los protorrecuerdos de los primeros animales terrestres, el inconsciente freudiano era en términos generales individual, es decir, lleno de represiones adquiridas individualmente, y de represiones del pasado inmediatamente anterior de un individuo moderno. El inconsciente de Jung es, en cambio, completamente general, primigenio y colectivo, y se nos presenta como «una sima subterránea de quinientos mil años bajo el par de milenios de civilización», y mucho más, claro está, debajo de los pocos años de la vida individual. En esta sima no sólo no hay nada nuevo, sino que en ella se contiene radicalmente lo primigenio; todo lo nuevo carece *eo ipso* de valor, es enemigo de los valores. Nuevo para Jung y Klages es meramente la actual destrucción de los instintos, la desintegración por el intelecto del fundamento primigenio de la fantasía. También el conflicto neurótico es padecimiento, por razón del intelecto, de este fundamento del impulso y de la fantasía. O como dice Lawrence: a los hombres les ha desaparecido la luna de su carne y el sol de su sangre. El neurótico no debe, por eso, ser separado totalmente del inconsciente que todavía tiene; al contrario, es preciso hacerle regresar al inconsciente colectivo, es decir, a las «potencias primigenias de la vida». La psicósintesis —que huye del presente, que odia el futuro y busca las épocas primarias— se convierte así en lo mismo que «religión», en el sentido etimológico de la palabra, a saber: *re-ligio*, religación. Aquí ya no hay diferencia entre la boca espumeante del chamán y el Maestro Eckhart, en una verdadera

tolerancia de las tinieblas; más aún, el chamán es mejor. Y la más depravada superstición se impone a la racionalidad, porque, como es natural, el inconsciente colectivo de Jung lleva más al aquelarre que a la razón pura.

Eros y los arquetipos

A esto se llega, entre otras cosas, cuando se priva al cuerpo del yo consciente. La misma libido es impulsada hacia la oscuridad, como si el inconsciente fuera su último objetivo. En Freud se hacía recordar el inconsciente al paciente para que se liberara de él. En Jung, en cambio, se le hace recordar el inconsciente para que se suma totalmente en él, y cada vez en capas más profundas, más lejanas. La libido se hace arcaica, y de ella nos salen al encuentro «la sangre y la tierra», el hombre de Neanderthal y la época terciaria. Gottfried Benn, el discípulo de Jung y Klages, dio a todo ello una expresión tan psicodinámica como lírica:

Llevamos a los pueblos primitivos en nuestra alma, y cuando la razón se relaja, en el sueño o en la embriaguez, ascienden a la superficie con sus ritos, con su espíritu prelógico y conceden una hora de participación mística. Cuando se disuelve la superestructura lógica, cuando la corteza, cansada del ataque de los elementos preselénicos, abre las fronteras siempre combatidas de la conciencia, es cuando lo antiguo, lo inconsciente, aparece en la transformación e identificación mágicas del yo, en la vivencia anterior del ser por doquier y eternamente⁴.

Jung ha impulsado cada vez más intensamente la libido a estas conexiones arcaicas, pero, a la vez, ha concebido estos comienzos de modo tan nebuloso y general, que todo el irracionalismo posible, afirme lo que afirme, puede tener sitio allí. Aquí tenemos, verdaderamente, la noche en que todos los gatos son pardos, la noche de aquella libido desmesuradamente ampliada, colectivizada hasta hacer de ella el seno de la naturaleza, a la que ahora se llama también alma del universo. Eros, Platón, la teosofía india, imágenes alquimistas y astrológicas, Plotino, o lo que Jung se imagina bajo todo ello, se entremezclan en torbellino, todo unificado en la libido «preselénica»:

Por lo que se refiere al elemento psicológico de este concepto, recuerdo aquí la significación cosmogónica del eros en Platón y

4. G. Benn, *La construcción de la personalidad*, en *Breviario*, trad. de A. Fernández, Península, Barcelona, 1991, p. 100.

Hesíodo, así como la figura órfica de Fanes, del «iluminador», del primer nacido, del padre de Eros [...] La significación órfica de Fanes es semejante a la del Karma indio, el dios del amor, que es también un principio cosmogónico»⁵.

A ello se añade, salvando abismos, como si fuera lo mismo porque suena cósmicamente igual: «En el neoplatónico Plotino el alma universal es la energía del intelecto». La libido de Jung se nos manifiesta así como todo un saco lleno de misterios atávicos indigeridos o, mejor dicho, todo un saco de abracadabras; más aún, según las propias palabras de Jung, este saco «arrastra tras de sí una cola de saurio invisible, la cual, separada con cuidado, se convierte en la serpiente mágica del misterio»⁶. Porque el Diluvio es, de por sí, lo más próximo al eros, en el que se halla el comienzo de todo, y hacia el Diluvio tiende siguiendo líneas prelógicas, apartándose de la conciencia. La sede anatómica de esta libido es el antiquísimo simpático, no el sistema cerebroespinal; y su forma de expresión, ya casi insuficiente por demasiado racional, es la mitología. La vinculación a la madre no es, por ejemplo, para Jung, la vinculación a la madre individual, sino a una imagen primigenia general de la madre. Es la vinculación a Gea o a Cibele, a aquella esencialidad arcaica que se halla en la base de Astarté, lo mismo que de Isis o María. El contenido de la libido aparece así, sin más, como «primigenio», y a través de cada una de las madres se muestran y triunfan los «arquetipos de la madre tierra». Arquetipo en general, la *représentation collective* de Lévy-Bruhl es el término con el que la libido de Jung conjura su inconsciente colectivo⁷. El inconsciente, y sólo éste, está permanentemente poblado por arquetipos: serpiente, cocina, fuego, el caldero sobre el fuego, la profundidad de las aguas, la madre tierra, el sabio anciano, son algunos de sus ejemplos. Precisamente en el hombre moderno, como fruto de la mezcolanza mítica, estas imágenes primigenias poseen una enorme fuerza explosiva; quien habla en arquetipos, habla babélicamente, y ello, según Jung, sólo porque el ser sellado por el intelecto se

5. C. G. Jung, *Símbolos de transformación*, supervisión y notas de E. Butelman, Paidós, Barcelona, 4.ª reimp. de la 1.ª ed. de 1963, 1998, p. 149.

6. C. G. Jung, «Über die Archetypen des kollektiven Bewußtseins», en *Eranos-Jahrbuch* 1934, p. 227; versión reelaborada de 1954 incluida en *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, trad. de C. Gauger, en *Obra completa*, vol. 9/1, Trotta, Madrid, 2002, pp. 3-40.

7. L. Lévy-Bruhl, *Alma primitiva*, trad. de E. Trías, Sarpe, Madrid, 1985, pp. 27 ss.

pone en contacto con la vida instintiva del animal humano primigenio, con la resonancia gigantesca de «la sangre y la tierra». El inconsciente colectivo no es, sin embargo, sólo el lugar de esta especie de salud, sino que, para Jung, contiene también todas las formas fundamentales de la fantasía humana: todo lo que es soñado como un mundo mejor o más hermoso es siempre alma de la raza, época arquetípica.

Tan adormecedoramente se hace aquí realidad el cometido de aspirar de la claridad a las tinieblas. Los negocios capitalistas sólo pueden llevarse a cabo si la conciencia de sus víctimas es adormecida en las horas de solaz. De acuerdo con ello, Jung ha generalizado y arcaizado en toda la línea el inconsciente de Freud; el inconsciente no ha de ser disuelto racionalmente. Ni tampoco tiene aquí lugar sublimación alguna, esa sublimación que, según Freud, lleva a la cultura. Jung, el discípulo de Freud, se dijo, una vez que había sonado la hora de la coyuntura, que había que separarse de la «psicología judía». En lugar de la sublimación, lo que se impone es la «sagrada noche primigenia tenebrosa», saturada del resplandor de la sangre y de la orgía de las imágenes; esta potencia es ya en sí lo que debe ser, más aún, es lo único que es como debe ser. Es verdad que aquí Jung topó, como ya veremos, con un elemento nada insignificante de la fantasía: con el de los arquetipos. Jung tomó este concepto de los románticos y, muy consecuentemente, no ha podido sacarlo nunca del turbio diletantismo romántico. A la sedicente psicosis sólo le es de utilidad, en términos generales, la vaguedad de las imágenes primigenias y la cantinela mágica (a las órdenes del capital monopolístico). Las relaciones entre esta libido pánica y el fascismo alemán son evidentes; y aquí no se detiene la conciencia de los sonámbulos de C. G. Jung. También para el fascismo es el odio a la inteligencia, como dice Jung, «el único medio para compensar los daños de la sociedad actual». También el fascismo necesita el culto funerario de un pasado remoto maquillado, a fin de deformar el futuro, fundamentar la barbarie y bloquear la revolución. El impulso fundamental se convierte así, a la postre, en un impulso hacia aquella sima donde Dionisos lleva ya el nombre de Moloch. El seno último de la regresión, al que todo lo humano se ha hecho ajeno, es enaltecido como medicina y moral. Es así, como ya queda dicho, como Freud, todavía en último término liberal y con intenciones de aclaración racional, y Jung, el fascista mistificador, constituyen dos polos opuestos dentro de la que ellos llaman modestamente «psicología profunda»: el liberal quiere hacer consciente lo reprimido, mientras que el reaccionario trata de poner

en conexión lo consciente con lo reprimido, retrotrayéndolo cada vez con más fuerza a lo inconsciente. En Freud lo inconsciente es combatido y, en tanto que se trata de algo adquirido individual, mantenido en el ámbito del individuo. En Jung, en cambio, se acepta el inconsciente y se le sitúa plenamente en el campo de lo arcaico-colectivo, añadiendo a ello una tolerancia ilimitada frente a todo lo que vaga en torno como niebla, numen o tabú. Pero hay que decirlo también: en el punto principal, tanto Freud como Jung, su discípulo pervertido, se hallan al mismo nivel, porque ambos conciben el inconsciente simplemente como algo pasado en un proceso evolutivo, como algo hundiéndose en el sótano y allí existente. Aunque entendiendo y dando amplitud de manera radicalmente distinta a la regresión, los dos conocen el inconsciente tan sólo hacia atrás o subyacente a la conciencia actualmente dada; o, lo que es lo mismo, ninguno de ellos conoce la preconciencia de un algo nuevo. Y por lo que se refiere a la teoría de los impulsos de que ahora se habla, lo que une a toda la escuela psicoanalítica es el hecho de subrayar toda una serie de impulsos disecados que separan, después, del cuerpo vivo de manera mítico-conceptual. De esta suerte surge el ídolo libido, o voluntad de poder o proto-Dionisos, y surge, sobre todo, la absolutización de estos ídolos. Y lo así absolutizado y destacado del cuerpo, lo que, por tanto, sólo se contiene a sí mismo y no otra cosa, no es considerado por Freud ni por Adler, ni mucho menos por Jung, como una *variable de las condiciones económico-sociales*. Ahora bien: si han de caracterizarse los impulsos fundamentales, hay que tener en cuenta que estos impulsos varían materialmente en gran medida según las distintas clases y épocas y, por consiguiente, también intencionalmente o según la dirección instintiva. Y lo que es más importante: los impulsos fundamentales subrayados en cada caso por el psicoanálisis no son, en sentido estricto, tales impulsos fundamentales, son demasiado parciales para ello. Ninguno de estos impulsos se hace valer tan incontestablemente como, por ejemplo, el hambre, un impulso *olvidado siempre por el psicoanálisis*. Ninguno de aquellos impulsos reviste el carácter de última instancia en la medida en que lo reviste el impulso de seguir viviendo. Este impulso es el de la propia conservación, un impulso tan fundamental que, pese a todos los cambios, es el que pone en obra los otros impulsos.

13. LA LIMITACIÓN HISTÓRICA
DE TODOS LOS IMPULSOS FUNDAMENTALES.
DIVERSAS SITUACIONES DEL PROPIO INTERÉS.
AFECTOS SATURADOS Y DE LA ESPERA

La necesidad acuciante

Muy poco, demasiado poco se ha hablado hasta ahora del hambre. Y ello a pesar de que en seguida se ve que este aguijón posee un carácter muy originario o primario. Porque una persona sin alimento perece, mientras que sin el placer amoroso puede sobrevivir largo tiempo. Y mucho más fácilmente aún se puede vivir sin satisfacer el instinto de dominación, y mucho más todavía sin retornar al inconsciente de antepasados que vivieron quinientos mil años atrás. Pero el parado que se viene abajo, que no ha comido hace días, se ha visto conducido verdaderamente al lugar más acuciante de siempre en nuestra existencia, y lo hace visible. La compasión con los hambrientos es, de todos modos, la única compasión extendida, más aún, la única susceptible de extenderse. La joven, y menos aún el hombre, que penan por el amor no despiertan compasión, mientras que el clamor del hambre es, sin duda, el más fuerte, el único que nos llega sin ambages. Al hambriento se le cree su desgracia; el que se muere de frío, el mismo enfermo, por no hablar ya de los enfermos de amor, causan la impresión de un lujo. Incluso el ama de casa de corazón de piedra olvida, dado el caso, el rencor de su avaricia al ver al mendigo comerse la sopa que le ha dado. Aquí, no hay duda, se muestran con claridad —ya en la compasión corriente— la necesidad y sus deseos. El estómago es la primera lamparilla a la que hay que echar aceite. Sus ansias son tan precisas, su instinto tan inevitable, que ni siquiera pueden ser reprimidos por mucho tiempo.

El impulso fundamental más fiable: la propia conservación

Sin embargo, por muy alto que clame el hambre, aquí no se la menciona médicamente. Esta ausencia muestra que sólo los pacientes de clases más elevadas han sido y son tratados psicoanalíticamente. La preocupación de cómo conseguir el alimento es para Freud y sus visitantes una de las preocupaciones más carentes de fundamento. El médico psicoanalista y, sobre todo, su paciente proceden de una clase media que, por lo menos hasta hace poco, no tenía apenas por qué preocuparse por su estómago. Cuando la Viena de Freud, eso sí, perdió un poco de su despreocupación, se abrieron consultorios

psicoanalíticos para suicidas frustrados que permitan trabar conocimiento con instintos situados debajo de la libido. Porque más del noventa por ciento de los suicidios tienen como causa la necesidad económica, y sólo el resto, desilusiones amorosas, por lo demás irreprimidas. Y, no obstante, también en la Viena proletarizada podía verse en los muros de los consultorios psicoanalíticos el siguiente cartel: «Aquí no se tratan problemas económicos o sociales». Como puede comprenderse, de esta manera era poco lo que podía averiguarse de la vida interior del suicida frustrado; y también es comprensible que no pudiera curarse el complejo más frecuente, el que Francisca Reventlow ha llamado, fuera de toda terminología médica, el complejo del dinero. El psicoanálisis ignora así el aguijón del hambre, exactamente lo mismo que la hipocresía de la buena sociedad ignora la libido. Ésta es la limitación clasista de la investigación de los impulsos fundamentales por parte del psicoanálisis; a ella hay que añadir otra de carácter nacional. Quizá no en lo que a la libido se refiere, pero sí en lo que afecta a la censura moral del yo y a la represión consiguiente. Aquí encontramos una diferencia característica entre la clase media de diversos países, especialmente de Francia y Alemania. Si un soltero, en París, no trae a su cuarto del hotel una chica por lo menos una vez a la semana, o si no pasa en la semana una noche fuera, ello es bastante para que el director del hotel empiece a preocuparse por la cuenta: y es que entonces el cliente no parece ser sexualmente normal, lo que indica que es posible que deje también la cuenta sin pagar. El burgués francés es, por eso, menos hipócrita que el alemán, y no digamos que el inglés; y por eso también muestra menos roña sexual, menos complejos libidinosos reprimidos. Y en el proletariado ni la hipocresía, ni sobre todo la libido, ocupan tanto lugar como suponía *ab origine* el psicoanálisis vienés. El hambre y las preocupaciones angostan la libido en la clase inferior; aquí hay menos dolencias elegantes, y las dolencias tienen una causa más tangible, más sencillamente denominable. Los conflictos neuróticos del proletariado no consisten, desgraciadamente, en cosas tan elevadas como «la fijación de la libido en ciertas zonas erógenas» (Freud), o en «la máscara del carácter mal adaptada» (Adler), o en «la regresión incompleta a las épocas primigenias» (Jung); y el miedo al paro es difícilmente un complejo de castración. El psicoanálisis no puede, desde luego, dejar de tomar nota ocasionalmente del hambre y la sed y del interés en la propia conservación; pero, extrañamente, el impulso de conservación no es referido por Freud al estómago y al sistema orgánico general, que es donde más íntimamente está enraizado, sino

que lo refiere al grupo de los impulsos posteriores del yo, es decir, a aquellos impulsos a los que corresponde también la censura moral. El impulso de conservación aparece así como un añadido del que no se habla en los consultorios psicoanalíticos, como un *acte accessoire* frente al resorte universal del eros. Es evidente, sin embargo, que no existe una concepción erótica de la historia en lugar de la económica, que no existe ninguna explicación del mundo basada en la libido y no en la economía y sus superestructuras. Por eso, aquí nos quedamos, al fin, con la expresión real del asunto: con el *interés económico*, es decir, con un interés que no es tampoco el único, pero sí el fundamental. La propia conservación que se manifiesta en este impulso es el más sólido de todos los impulsos fundamentales, y pese a todas las modificaciones históricas y de clase, a las que él también se halla sometido, sin duda el más universal. Pese a todas las reservas ya manifestadas y pese a la repugnancia frente a las absolutizaciones, puede decirse: la propia conservación —con el hambre como su manifestación más tangible— es el único entre los varios impulsos fundamentales que realmente merece este nombre, es la última y más concreta instancia instintiva referida al sujeto. Incluso el idealista Schiller tiene que enseñarnos que el mundo se pone en movimiento «por el hambre y por el amor»; colocando al hambre en primer lugar y al amor en el segundo. Esta observación era todavía posible, aunque sin verdaderas consecuencias, en la burguesía ascendente; en la burguesía tardía, a la que también pertenece el psicoanálisis de Freud, se tacha el hambre. O se la convierte en una subespecie de la libido, en su «fase oral»; es decir, que la propia conservación no aparece, ya en absoluto, como un impulso originario. *Suum esse conservare*, conservarse en su ser, es y sigue siendo, de acuerdo con Spinoza, la definición inapelable del *appetitus* de todo ser. Si bien es verdad que la economía competitiva del capitalismo ha individualizado inconmensurablemente el impulso de la propia conservación, el impulso mismo recorre, aunque en diversas formas, sin interrupción todas las sociedades.

*Cambios históricos de los impulsos,
incluso del impulso de conservación*

Así como no hay impulso que permanezca invariable, así tampoco lo que le sirve de soporte. Aquí no hay nada que esté dado ya de una vez y para siempre, por ejemplo, en los orígenes, sino que nuestro ser mismo no nos es dado de antemano. Al existir un cambio histórico de las pasiones, de tal manera que surgen pasiones nuevas con nuevos

objetivos, cambia también el lar subjetivo en las que todas se cuecen. No hay ya ni un impulso «primario», como no hay tampoco un «hombre primario» o un «viejo Adán». La supuesta «naturaleza del hombre», en el sentido de la rígida ciencia de los impulsos fundamentales, ha sido recriada y rehecha cien veces en el curso de la historia. Entre las plantas y los animales objeto de la cría y selección es posible que, por razón del carácter externo y añadido de la cría, se conserve la especie originaria; en el hombre, no. Entre plantas y animales criados es, como decimos, posible; y así existe la sencilla zarzarrosa convertida en la rosa de lujo, y así las palomas silvestres, de las que proceden nuestras palomas domesticadas, y hacia las cuales éstas vuelven a veces. El hombre histórico, en cambio, no encuentra nunca, ni siquiera como salvaje, el camino hacia el hombre primitivo del que han arrancado las distintas domesticaciones actuales. Lo que llega a ser es un bárbaro decadente con una psicopatía de los instintos muy conocida y muy clasificable históricamente; llega a ser un Barbazul, o un Nerón, o un Calígula, o un Hitler, pero nunca un hombre de Neanderthal, del «sano diluvio». Como es sabido, muchos de los que hoy se llaman primitivos no son, ni mucho menos, esto, es decir, no son la criatura humana de los orígenes. Lo que son es, más bien, productos degenerados de grandes culturas; no son la vieja *physis*, sino que se han convertido, hace ya mucho, en la nueva *physis*, gracias a la transmisión hereditaria de cualidades adquiridas históricamente. El «pagano» al que el misionero bautiza, el «viejo Adán» al que el cristiano redime, es él mismo el «Cristo» de una religión y una moralidad anterior, es decir, de una transformación anterior de la criatura. Todo ello quiere decir que el sedicente hombre de los impulsos primitivos, situado debajo del hombre histórico y moderno, es inencontrable y científicamente inexistente. Lo que así se llama es, o bien, en Freud, el hombre de instinto burgués, desfigurado y oculto bajo la hipocresía del siglo victoriano, o bien, en Jung, una fantasmagoría fascista cultivada en tubos de ensayo mitológicos. El hecho de que la ciencia de los impulsos fundamentales refleje, más que ninguna otra, el impulso propio de la época explica el que se nos muestre tan distinta según los tiempos. El «hombre natural» de Rousseau era arcádico y racional; el «hombre natural» de Nietzsche, en cambio, dionisiaco y ajeno a la razón; es decir, el uno satisfacía los deseos de la Ilustración, el otro, los deseos de imperialismo y, a la vez, el «anhelo anticapitalista» que alienta entre los burgueses. De acuerdo con ello, también puede determinarse con precisión el lugar histórico de la «criatura», tal como Freud la caracteriza: este hombre de la libido

vive —junto con la ensoñada satisfacción de sus deseos— en el mundo burgués situado unos años antes y unos años después de 1900, si tomamos esta fecha como característica de la «liberación secesionista de la carne respecto al espíritu». También la perceptibilidad sexual y, consecuentemente, la excitabilidad de la libido es distinta en cada sociedad y en cada estrato de esta sociedad. Ni siquiera el hambre posee una estructura instintiva «natural», y ello porque la perceptibilidad que le es propia, es decir, el ámbito de sus estímulos, varía históricamente. En el hombre mismo no es ya una dirección sostenida biológicamente, una dirección que sólo se mueve dentro del instinto fijo de la busca de alimentos y de las rutas determinadas que conducen a ellos. Como una necesidad que se ha hecho social y es orientada socialmente, el hambre se halla en una relación de dependencia recíproca con las demás necesidades sociales y, por ende, variables, en cuya base se encuentra, y con las cuales puede, por eso, tanto cambiar —cuanto más y más exigentemente acceden a la mesa nuevos estratos sociales— como ser cambiada. En resumen: todas las determinaciones de los impulsos fundamentales sólo tienen sentido en el terreno de su época y están limitadas a él. Ya por ello es imposible absolutizarlas, y menos aún es posible separarlas del ser económico del hombre en cada momento. La libido, limitada en los animales a la época de celo, y el instinto de dominación, que sólo surge con la división de la sociedad en clases, parecen, en cambio, de naturaleza secundaria, además de que siempre llevan el hambre, el apetito, dentro de sí. El imperativo de satisfacer las necesidades es el aceite que alimenta la lámpara de la historia, pero, de acuerdo con las distintas formas de satisfacer las necesidades, también la necesidad primaria adquiere un aspecto distinto. La última instancia en el estallido de impulsos que tenemos ante nosotros lo constituye el interés económico, pero también éste, o también precisamente éste, tiene, como es sabido, sus distintas conformaciones históricas, sus modificaciones en las formas de producción y cambio. Más aún, incluso el yo mismo del hombre que quiere conservarse, que se reproduce por la ingestión de alimentos, que es producto en parte de la forma económica del momento y de las conexiones naturales, también este yo mismo es el ser más variable históricamente. Un ser que —pese a su impulso fundamental más cierto y relativamente más constante: el hambre— tiene que recorrer, una y otra vez, la historia, a fin de ser y hacerse por medio del trabajo. Como posible adquisición del hombre, la historia es la metamorfosis del hombre, precisamente respecto a nuestro núcleo, al yo mismo todavía por formar. La propia conservación, la conserva-

ción del hombre —que no existe sólo en el *selfish system*, esta fase capitalista del egoísmo, sino antes de ella, y sobre todo después de ella— lo que busca no es, ni mucho menos, el mantenimiento de lo que el yo mismo ha llegado a ser por accesión y evolución. La propia conservación significa, en último término, el apetito de tener a mano situaciones más propias y más adecuadas al yo que se desenvuelve, y que se desenvuelve, sobre todo, en y como solidaridad. Si estas situaciones se acercan, ya en ellas se prepara un auto-encuentro; y el auto-encuentro comienza con alta emoción frente a todos los fenómenos y obras que apuntan a una situación final. Sin embargo, nuestro yo, con su hambre y sus ampliaciones variables, permanece siempre abierto, móvil, ampliándose a sí mismo.

*Movimiento del ánimo y estado del yo, apetito de los afectos
de la espera, muy especialmente de la esperanza*

Para volver a hablar del hambre, hay que decir que no sólo los impulsos inmediatos proceden de ella. De ella proceden también los impulsos en tanto que «sentidos», como sentimientos del impulso, los cuales son percibidos en su intensidad por la apetencia o la repugnancia. Estos impulsos impulsantes, no sólo directamente, sino como sentimiento, son los movimientos del ánimo o afectos; y si el hombre se concentra en un solo afecto, éste se convierte en pasión. Por todos los movimientos del ánimo circula, empero, una savia muy especial que procede del corazón como una sangre psíquica. Y como en todo afecto, a diferencia de las sensaciones y las representaciones, se da una temperatura interior, ésta se percibe también a sí misma. Los afectos se diferencian por eso, y no en último término, de las sensaciones y de las representaciones en que tienen lugar ante sí, de tal manera que se percatan de su proceso como si se tratara de un sentimiento casi inmediato de sí mismo. Más aún, en esta percepción «según la situación» los afectos pueden tener lugar vagamente y antes de que surja un *claro* objeto exterior con el que se relaciona el ánimo en movimiento. Y ello no sólo en la situación difusa e indecisa que se llama «estado», y también, menos directamente, «estado de ánimo», sino igualmente en situaciones más claras, en aquellos movimientos de ánimo, al menos, que forman parte desde muy temprano de la «disposición» orgánica. En jóvenes, por ejemplo, y en ciertos tipos eróticos a lo largo de toda la vida, se suele dar una especie de enamoramiento intransitivo, en el que sólo posteriormente entran sus objetos propios; objetos que no les estaban dados anticipadamente,

narcisistamente, es decir, con el propio cuerpo. Y así existe también —no como movimiento del ánimo, pero sí como estado de ánimo— una ligereza de carácter, como hay una esperanza que no aparece sólo, ni mucho menos, cuando sabe claramente qué es lo que espera. Elevando toda la «disposición» orgánica a un estado de ánimo, se habla, o se hablaba en otro tiempo, de un «temperamento» sanguíneo o, al contrario, de un «temperamento» melancólico. Y aquí es posible pasar del simple estado de ánimo a movimientos intransitivos del ánimo sin ningunos —o muy débiles— contenidos imaginados que los sustenten. Cuanto mayor número de contenidos de la sensación y de la imaginación aparecen, tanto más claramente estos procesos intransitivos se hacen transitivos y referidos a un objeto: de igual manera que la representación de algo que desear hace que la vaga apetencia se convierta en deseo con contenido, así también impera en el mundo de los afectos el amor de algo, la esperanza de algo, la alegría por algo. Desde luego, no sería posible ni apetencia ni repugnancia sin algo externo que las provocara; sólo que este algo externo no tiene que ser claro desde un principio. Los afectos no quedan limitados a la mera vivencia de sus vivencias, y menos aún en la interpretación idealista de que su contenido se presenta sólo como «materia», y no también como objeto concreto externo claramente estimulante. Pero es imposible ignorar la diferencia respecto a representaciones y pensamientos también en el proceso por el que los afectos se hacen transitivos. La diferencia está caracterizada por la naturaleza de la intencionalidad afectiva, una intencionalidad que tiene lugar especialmente en sí misma, retraída semiinmediatamente a sí misma. También en la representación y en el pensar hay un acto intencional, que ha sido separado del «objeto apuntado» —aunque exagerándolo fatalmente desde el punto de vista idealista— por Franz Brentano y después por Husserl. Pero este acto no es representado ni pensado en la representación o en el pensamiento, sino que tiene que ser hecho accesible laboriosamente a la «percepción interna». En los afectos, en cambio, no es primero necesario un análisis posterior en el sentido de Brentano, una liberación de la «psicología del acto» respecto a la «psicología del contenido»: los afectos están dados ellos mismos en presente como actos intencionales. Y están dados presente-intensivamente porque están movidos, sobre todo, por la aspiración, el instinto, la intención que se hallan en el fondo de todos los actos intencionales; también en los de la representación y del juicio. En el fondo de ellos se encuentra, en último término, el «interés», que es lo que de modo más inmediato afecta realmente al hombre. Al igual que el afecto funda-

mental del hambre, que se agita primariamente en sí mismo, todos los afectos son primariamente estados de sí mismos, y precisamente como tales estados de sí, son las intenciones más activas. Por razón de su afección a sí misma, la vida de los afectos no sólo es una vida de proximidad intensiva, eminentemente intencional en sí, sino que es también el modo del ser que Kierkegaard llamó en su tiempo existencial. Con otras palabras: sólo el «ánimo», como conjunto de los movimientos del ánimo, es un concepto «existencial», un concepto de la «afección», no del concepto teórico objetivo del «espíritu». Por eso, no sin razón, con las *Confesiones* tan altamente emocionales de Agustín comienza el llamado pensamiento existencial, que hoy tan aniquiladoramente se descompone; incluso el hacerse consciente de la conciencia surge aquí en la autorreflexión de una alta naturaleza volitiva. Y no sin razón desplegó Kierkegaard su «entenderse en la existencia» como una vivencia de afectos religioso-morales contra las «abstracciones» objetivas de Hegel. No sin razón, finalmente, corre desde aquí una especie de *existere* tan sanguinario como enmohecido que llega hasta la fenomenología animal y pequeñoburguesa de Heidegger, hasta su «estado de ánimo fundamental», la angustia, y estrechamente unida a ella, la preocupación (*Sorge*); ¡y estos «modos existenciales» deben suministrarnos incluso conclusiones especialmente «fundamentales», es decir, conclusiones referidas al existir mismo! Todo ello es, en último término, pútrido subjetivismo, pero el existencialismo pequeñoburgués y reaccionario al menos dirige a los afectos de la muerte una mirada infame y afín. Frente a estas tinieblas intencionadas puede ponerse aquí al único original, al tremendamente sincero Kierkegaard, con su despliegue del pensamiento subjetivo afectivo frente al pensamiento determinado por el objeto. Y la prueba en sentido contrario puede ser que todo el pensamiento determinado por el objeto vuelve necesariamente las espaldas a los afectos como órgano del conocimiento. «Toda la naturaleza del espíritu —dice Descartes en las *Meditaciones*— consiste en que piensa»⁸; es decir, que en Descartes no surge, ni siquiera en su teoría de los afectos, una doctrina que no tenga por autor al mero espíritu pensante. Y Spinoza, tan inclinado al mundo de los objetos, al insertar en su gran construcción una definición de los afectos⁹, basa esta definición no en su

8. R. Descartes, *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, introducción, trad. y notas de V. Peña, Alfaguara, Madrid, 1977, pp. 29-30.

9. B. de Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico* (lib. III), ed. y trad. de A. Domínguez, Trotta, Madrid, 2000, pp. 125 ss.

estado de presencia, sino esencialmente en relación con sus finalidades o «ideas». Spinoza subraya, es cierto, que sólo los afectos determinan la voluntad, pero los afectos mismos son únicamente determinados bajo la forma de sus objetos. Por ello, tanto Descartes como Spinoza, como pensadores racionales objetivos, tenían que eliminar metódicamente los afectos; como Dilthey observa, esta vez no sin razón, ambos ofrecen necesariamente en la teoría de los afectos «consideraciones externas, con relaciones que no están dadas en ninguna percepción interior»¹⁰. Tan unido se halla a la proximidad de los afectos todo «entenderse en la existencia», como lejana de ellos se encuentra toda pura consideración objetiva. Puede decirse, en consecuencia, que allí donde la filosofía sólo se ocupa de emociones, todo lo que trasciende estos límites es tenido como «mundo de la palabrería» en el sentido de Kierkegaard, mientras que allí donde el filosofar se reduce a la pura *cogitatio*, todo lo que tiende a lo afectivo *cum ira et studio* es tenido, también metódicamente, como *perturbatio animi*, como «asilo de la insapiencia» en el sentido de Spinoza. Pero el roce intelectual con los afectos —aunque no sea más— es necesario para todo conocimiento de sí, y siempre que se ha intentado ampliamente este conocimiento, siempre ha surgido este roce. También en Hegel, pese a Kierkegaard; no hay libro que en su proceso conceptual esté más penetrado por el trato con los afectos y su comprensión que la *Fenomenología del Espíritu*. Y ello precisamente por la eliminación de un *pathos* abstracto que quisiera aprehender en el mundo el «pulso de la vida», sobre todo en el exterior. Y así como, según Hegel, nada grande se ha llevado a cabo sin pasión, así tampoco puede comprenderse nada grande respecto al yo mismo sin intelección de los afectos.

Desde fuera, los sentimientos de los impulsos sólo han sido ordenados y clasificados siempre de modo insuficiente. Se ha distinguido entre los afectos repentinos y los que surgen lentamente, entre los que desaparecen rápidamente y los que se incrustan en el ánimo; así, por ejemplo, entre la cólera y el odio. Se ha distinguido de acuerdo con la intensidad que pueden revestir los sentimientos de los impulsos, y también según la expresión de los movimientos del ánimo en los hombres y en los animales. Externa es también la clasificación de los afectos en asténicos y esténicos, es decir, en aquellos que paralizan o intensifican la inervación cardíaca, así como el tono de los músculos exteriores. Según esta clasificación, los afectos repentinos,

10. W. Dilthey, *Hombre y mundo en los siglos XVII y XVIII*, trad. de E. Ímaz, FCE, México, 22.^a reimp. de la 1.^a ed. de 1944, 1978, p. 477.

como miedo, susto y también alegría exagerada, son siempre asténicos, y lo mismo los afectos de *displacer* moderado, como disgusto y preocupación. Los afectos de goce, tanto débiles como moderadamente intensos, son siempre, en cambio, esténicos, pero también la cólera que va ascendiendo paulatinamente puede ser esténica, mientras que la alegría, pese a su carácter de goce, si surge repentinamente y por sorpresa, presenta carácter asténico. Tan externa es, por tanto, esta clasificación, que afectos de contenido distinto e incluso contrapuesto pueden corresponder a la misma clase de asténicos o esténicos. Más próxima a la materia, más basada en la experiencia psíquica, es la clasificación de los afectos en afectos de *rechazo* y de *inclinación*, es decir, en los dos grupos fundamentales del odio y del amor. El hambre, que puede acompañar a todos los afectos, se inserta, de la manera más clara, en los dos grupos de libido y agresión. Y casi todos los afectos pueden ordenarse en los dos polos volitivos de negación o afirmación, del contento o descontento consigo mismo y con su objeto. Y aquí los *afectos de rechazo*, miedo, envidia, cólera, desprecio, odio, y los *afectos de inclinación*, agrado, generosidad, confianza, veneración, amor, puede decirse que coinciden, en términos generales, con la dualidad placer y *displacer*. Y, sin embargo, no puede decirse que sea exacta sin más la equiparación rechazo = *displacer*, inclinación = placer. También aquí encontramos afectos con contenido contrario unidos ocasionalmente en la sensación placentera: la venganza en la que se descarga el odio es dulce, tan dulce como la voluptuosidad en la que se descarga el amor. Y de igual manera hay afectos, como la avaricia, que, aunque figuran entre los afectos de inclinación, no tienen nada en común con el placer. Y hay también afectos mixtos, como el resentimiento, en el que la intención de rechazo, la envidia, puede conciliarse complicadamente con la intención de inclinación que caracteriza el respeto, siempre, en efecto, que la envidia transforme en calumnia el respeto, a fin de que éste no dé ocasión al sentimiento desagradable de la envidia. O lo que es lo mismo: tampoco rechazo e inclinación, odio y amor sirven como criterios de clasificación en este terreno de los modos afectivos tan rico en entrelazamientos. Se ha intentado por eso, aun conservando amor y odio como los dos grupos fundamentales, transformar su mera relación bipolar en una relación axiológica. Los afectos de rechazo caen así en una zona inferior, de carácter negativo (algo que, teniendo en cuenta que también la lucha de clases pertenece a esta clase de afectos, servía además a la psicología reaccionaria de Scheller); los afectos de inclinación, en cambio (la tregua, el cosmopolitis-

mo, la *pax* capitalista), brillan con luz propia. Pero este anatema y esta glorificación no responden al fragmento de verdad —o por lo menos de experiencia psíquica— que puede hallarse, pese a su confusión, en la secuencia rechazo-inclinación. En resumen: es preciso eliminar totalmente los criterios traídos desde fuera a la teoría de los afectos, y sólo así se pondrá de manifiesto el verdadero orden de los sentimientos instintivos. Este orden tiene que ser descubierto valiéndonos del mismo apetito experimentado, y el resultado es el único satisfactorio, la división de los afectos en las dos secuencias: *afectos saturados* y *afectos de la espera*. Con lo que se concede su derecho relativo también a la secuencia rechazo-inclinación, ya que esta secuencia penetra, por lo menos, en el grupo de los afectos de la espera, a saber: como *falta de deseo* o como *deseo*. Las secuencias en la verdadera tabla de los afectos son definibles así de la siguiente manera: afectos saturados —como envidia, avaricia, respeto— son aquellos cuyo impulso es reducido, en los cuales el objeto del instinto se encuentra a disposición, si no a la disposición individual del momento, sí en el mundo a mano. Afectos de la espera —como miedo, temor, esperanza, fe— son, en cambio, aquellos cuyo impulso es extensivo, en los cuales el objeto del instinto no se encuentra a la disposición individual del momento, ni se halla tampoco presto en el mundo a mano, de manera que puede dudarse todavía de su resultado o de que acazca. Los *afectos de la espera* se diferencian, por ello, de los afectos saturados —tanto según su falta de deseo como según su deseo— por el *carácter incomparablemente más anticipador* en su intención, en su contenido y en su objeto. Todos los afectos están referidos al horizonte del tiempo, porque todos son eminentemente intencionales, pero los afectos de la espera se abren plenamente a este horizonte. Todos los afectos están referidos a la temporalidad del tiempo, es decir, al modo del futuro, pero mientras que los afectos saturados sólo poseen un futuro inauténtico, es decir, un futuro en el que objetivamente no ocurre nada nuevo, los afectos de la espera implican un futuro auténtico, el todavía-no, lo que objetivamente no ha acontecido aún. De modo trivial, también el temor y la esperanza intencionan un futuro inauténtico, pero incluso en la satisfacción trivial se inserta una más plena, que trasciende de muy otra manera que en los afectos satisfechos lo dado inmediatamente. A ello se debe que en los afectos de espera el ímpetu, el apetito y su deseo descarguen, la mayoría de las veces, de manera frontal. Estalla como ímpetu, como deseo, incluso en los afectos de espera negativos, en el miedo y en el temor; porque allí donde no hay impulso, no hay tampoco falta de deseo, el

cual es sólo el revés de un deseo. Y por encima de todo ello, aquí actúa un contrasentido de los afectos positivos y negativos, de tal manera que, como ya tendremos ocasión de ver, también en el sueño angustioso juega un papel la satisfacción del deseo. Y, muy posiblemente, sobre todo en las imágenes angustiosas y esperanzadas de los sueños diurnos se mezclan a menudo los fantasmas del miedo y de la esperanza, de los afectos positivos y negativos de la espera, indistintos todavía utópicamente. El afecto de espera más importante, el afecto del anhelo, y, por tanto, del yo es, sin embargo, y sigue siendo la esperanza. Porque los afectos negativos de la espera, el miedo, el temor, son, sin embargo, pese a todo rechazo, completamente pasivos, reprimidos, forzados. Más aún, en ellos se nos hace patente un algo de la autodecadencia y de la nada hacia las que desemboca, en último término, la mera pasión pasiva. La esperanza, este anti-afecto de la espera frente al miedo y el temor, *es, por eso, el más humano de todos los movimientos del ánimo y sólo accesible a los hombres, y está, a la vez, referido al más amplio y al más lúcido de los horizontes*. La esperanza se corresponde a aquel apetito en el ánimo que el sujeto no sólo posee, sino en el que él consiste esencialmente, como ser insatisfecho.

Impulso de ampliación hacia adelante: la espera activa

El hambre no puede evitar renovarse incesantemente. Pero si crece ininterrumpidamente, sin que el pan la aplaque, se convierte en otra cosa. El yo-cuerpo se rebela y no busca el alimento por las viejas rutas. Trata de modificar la situación que han traído consigo el estómago vacío y la testa cabizbaja. El «no» frente al mal existente, el «sí» a la situación mejor imaginada, se convierte para el que padece en *interés revolucionario*. Este interés comienza con el hambre, y el hambre, como algo sabido, se convierte en una fuerza explosiva contra la prisión de la miseria. O, lo que es lo mismo, el yo no sólo trata de conservarse, sino que se hace explosivo, y la propia conservación se hace propia ampliación. Y ésta derriba lo que obstruye el camino a la clase ascendente, o bien, en último término, al hombre sin clases. Del hambre económicamente puesta en claro procede hoy la decisión de terminar con todas las relaciones en las que el hombre aparece como un ser oprimido y olvidado. Mucho antes de esta decisión, y mucho tiempo dentro de ella, trascenderá a lo existente ilusionadamente el impulso de la hartura. Y en el trabajo —tal como tiene lugar para la satisfacción de las necesidades, transformando las materias primas en

valores de uso cada vez más ricos— la conciencia trasciende en la ideación lo meramente dado. Sobre ello, y todavía no se ha meditado suficientemente sobre sus palabras, dice Marx:

Concebimos el trabajo bajo una forma en la cual pertenece exclusivamente *al hombre*. Una araña ejecuta operaciones que se asemejan a las del tejedor, y una abeja avergonzaría, por la construcción de las celdillas de su panal, a más de un maestro albañil. Pero lo que distingue ventajosamente al peor maestro albañil de la mejor abeja es que el primero ha construido la celdilla en su cabeza antes de construirla en la cera. Al final del proceso de trabajo brota un resultado que antes de comenzar aquél existía ya en la *mente del obrero*, es decir, *idealmente*. El obrero no sólo *efectúa* un cambio de forma de lo real, sino que, al mismo tiempo, *realiza* en lo natural *su propio objetivo*, objetivo que él *sabe* que determina, como una ley, el modo y manera de su actuar, y al cual debe subordinar su voluntad¹¹.

Y consecuentemente: antes que un arquitecto —en todos los sectores de la vida— conozca su plan, tiene que haber planeado su plan mismo, tiene que haber anticipado su realización como un sueño brillante, que de modo decisivo lo empuja hacia adelante. Es en este proyecto, tanto más necesario idealmente cuanto más audaz, y sobre todo cuanto más abrupta es su realización, en el que el hombre fija la mirada de antemano, al contrario que la araña o la abeja. Y *precisamente* en este punto se constituye lo *peculiar del deseo* en los afectos de la espera, en todos los que surgen del hambre, lo que los incita, lo que, dado el caso, los desvía y los apaga, pero también los activa y los pone tensos hacia el objetivo de una vida mejor: se constituyen *sueños diurnos*. Los sueños diurnos proceden todos de la falta de algo, quieren remediarla, son todos siempre sueños de una vida mejor. Entre ellos, no hay duda, hay sueños inferiores, inconstantes, turbios, sueños enervadores de escapismo mediante puros sucedáneos, como es sabido. Esta huida de la realidad ha estado enlazada, a menudo, con la afirmación y el apoyo de la situación existente, tal y como lo ponen de relieve, de la manera más clara, los consuelos basados en un más allá. Pero ¡cuántos otros sueños diurnos que no han apartado la vista de lo real, sino que la han hundido en su progreso y en su horizonte, no han servido para mantener en el hombre el valor y la esperanza! ¡Cuántos no habrán robustecido la voluntad de no renunciar en el

11. K. Marx, *El Capital. Crítica de la Economía Política*, ed. a cargo de P. Scaron, Siglo XXI, Madrid, 1975, vol. 1, p. 216.

curso de la anticipación, de la superación de lo dado y de las figuraciones de ello! Lo que de esta superación se revela en los sueños diurnos no designa, por tanto, psicológicamente algo reprimido, nada simplemente sumergido, procedente de una conciencia que hubiera existido alguna vez, ningún estado atávico que hubiera quedado como resto o que se abriera paso en la conciencia. El que traspone las fronteras de lo dado no queda referido a una galería subterránea por debajo de la conciencia actual, para la que no hay más salida que el conocido mundo cotidiano de hoy, como en Freud, o un *diluvium* romantizado, como en C. G. Jung o en L. Klages. Lo que se le representa hacia adelante al instinto de ampliación del yo es más bien, como ya tendremos ocasión de mostrar, un «todavía-no-consciente», algo que no ha existido ni ha sido consciente en el pasado y, por tanto, en sí, un alba hacia adelante, hacia lo nuevo. Éste es el amanecer que puede rodear ya los sueños diurnos más simples; de aquí llega hasta las zonas más amplias de la privación que se rechaza, es decir, de la esperanza.

14. DISTINCIÓN FUNDAMENTAL ENTRE SUEÑOS DIURNOS Y SUEÑOS NOCTURNOS

VIEJA Y OCULTA SATISFACCIÓN DE DESEOS EN EL SUEÑO NOCTURNO;
SATISFACCIÓN FABULADORA Y ANTICIPADORA EN LAS FANTASÍAS DIURNAS

Tendencia al sueño

Querer que las cosas vayan mejor es algo que no cesa. Del deseo no se libera uno nunca, o se libera sólo engañosamente. Sería más cómodo olvidar este anhelo que satisfacerlo, pero ¿adónde conduciría ello? Los deseos no cesarían o se disfrazarían con otros nuevos, o quizá también nosotros, desprovistos de deseos, seríamos los cadáveres sobre los que los malvados caminarían hacia su triunfo. No es época para despojarse de deseos, y los miserables no piensan tampoco en ello, sino que sueñan con que un día podrán satisfacer sus deseos. Como suele decirse, sueñan con ello noche y día, es decir, no sólo durante la noche. Otra cosa sería hartamente extraña, ya que la privación y los deseos es durante el día cuando menos cesan. Hay suficientes sueños diurnos, sólo que no se los ha observado bastante. También con los ojos abiertos pueden acontecer en el interior cosas bastante abigarradas y ensoñadoras. Si la tendencia a mejorar lo que ha llegado

a ser para nosotros no cesa ni siquiera en el sueño, ¿cómo iba a cesar mientras se está despierto? Son pocos los deseos que no se hallan cargados de ensoñación, sobre todo cuando se dan cuenta de sí. Ahora bien: el ensoñador que sueña durante el día es evidentemente muy otro que el que sueña por la noche. El ensoñador corre, a veces, tras un fuego fatuo, se desvía del camino. Pero no duerme, ni se hunde hacia abajo con la niebla.

Los sueños como satisfacción de los deseos

Como, desde luego, lo hace y tiene que hacerlo el soñador nocturno. Podemos comenzar con él, porque en el dormir comienza el agitado juego. La palabra sueño viene de lo nocturno, el soñador presupone el durmiente. Los sentidos externos se apagan, los músculos se relajan, el encéfalo descansa. El oscurecimiento es aquí tan importante, que el que duerme sueña sólo a fin de no despertar, a fin de que las incitaciones externas o internas no le hagan trasponer el dintel de la conciencia. Si la incitación es externa, por ejemplo, el golpear en la puerta, o la luz, o una posición equivocada en la cama, se desea que no exista. Si se trata de una incitación interna, sed, hambre, apremio urinario, excitación sexual, nos enfrentamos con un deseo cuya incitación debe desaparecer. Porque toda incitación es desagradable. Como dice Freud, el placer «está unido al aminoramiento, la disminución o la desaparición de la suma de incitación existente en el aparato anímico, mientras que el displacer está unido a una intensificación de ésta». Si el que duerme no soñara, sería despertado por el rumor de la incitación; es decir, el sueño protege al durmiente, al hacer que reelabore en sí el ruido en la puerta, el resplandor de la luz o la incomodidad corporal. Sin embargo, lo protege no sólo de esta manera. Desde Freud sabemos con certeza, y ello es parte de su legado perdurable, que el sueño no es sólo protección del estado durmiente o simple opiáceo, sino, además, tanto por su impulso como por su contenido, satisfacción de deseos. El sueño sólo puede reelaborar en sí las perturbaciones quebrando en ellas el aguijón de la exigencia. O como dice Freud: «Los sueños son la eliminación de perturbaciones (psíquicas) del dormir por medio de la satisfacción alucinadora»¹². Como es sabido, el descubrimiento más auténtico de Freud consiste en su postulado de que los sueños no son espuma, ni

12. S. Freud, *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas*, trad. de L. López Ballesteros, Orbis, Barcelona, 1988, pp. 676-677.

tampoco, desde luego, un oráculo profético, sino que se encuentran entre los dos extremos, en tanto que satisfacción ficticia de una fantasía de deseo inconsciente. Y el tema de los sueños de una vida mejor encierra también, fragmentariamente, con prudencia y significación, los sueños nocturnos en tanto que sueños desiderativos; también éstos son una parte —desde luego, desplazada y no siempre homogénea— de la conciencia utópica.

Los sueños nocturnos son, en efecto, la zona en que se vierten deseos muy tempranos; en la que aparece la vieja y ya de largo apagada lucecita debajo del yo y del encéfalo. El sueño nocturno posee tres cualidades características que le hacen posible alucinar ilusiones. En primer término, mientras se duerme el yo lúcido se halla debilitado y no puede censurar lo que le parece inconveniente. En segundo lugar, del estado de vigilia y de sus contenidos sólo quedan los llamados restos cotidianos, es decir, representaciones muy inconexas a las que se asimila la fantasía. En tercer lugar, por razón de la debilitación del yo, el mundo externo y sus realidades y sus objetivos prácticos quedan bloqueados. El yo retorna al yo de la infancia, y surge a luz todo el mundo instintivo no censurado de la infancia, o, mejor dicho, como en la infancia. Como subraya Freud: «Todo deseo onírico es de procedencia infantil, todos los sueños laboran con material infantil, con movimientos anímicos y mecanismos infantiles». En tanto, además, que cesa la contratendencia de lo real sensible por el bloqueo del mundo exterior, las ilusiones adquieren suficiente fuerza y espacio psíquicos para intensificarse en alucinaciones. Pero el yo que censura moral, estéticamente y también de acuerdo con la realidad, sólo se halla debilitado en el sueño, no eliminado plenamente. El yo sigue censurando, como si dijéramos ebrio, y fuerza a las ilusiones alucinadas a disfrazarse ante su mirada. Por eso casi ningún sueño nocturno es pura satisfacción de deseos, sino que casi todos están deformados y enmascarados, se muestran disfrazados «simbólicamente». Y el que sueña no entiende en absoluto el elemento simbólico bajo el que se disfraza la satisfacción de su deseo; basta que la inquietud de la libido actúa y satisface en una visión onírica deformada simbólicamente. Sólo los sueños infantiles carecen de deformación, porque el niño no conoce en absoluto el yo censor. También sueños nocturnos muy voluptuosos de naturaleza fisiológica normal, lícitos, por así decirlo, como, por ejemplo, a consecuencia de poluciones, siguen un camino directo, sin deformaciones oníricas apreciables; el contenido real y el manifiesto del sueño coinciden aquí poco más o menos. Todos los otros «deseos reprobables», los incestuosos,

los deseos de muerte de personas queridas, y otros elementos del mal infantil en nosotros, echan mano del disfraz para satisfacerse, para ocultarse de la censura —aunque debilitada— del yo onírico. La transformación del contenido latente del sueño —profundamente inconsciente— en el contenido manifiesto —simbolizado— es denominada por Freud el «trabajo del sueño». La interpretación analítica del sueño sigue el camino contrario, el camino hacia la satisfacción des-simbolizada del deseo. Al despertar surge una resistencia contra la interpretación analítica del sueño, semejante a la que se da, aunque de modo más intenso, en los neuróticos frente a la interpretación sintomática de su neurosis; es la resistencia del yo diurno, nuevamente robustecido, frente al descubrimiento de su otro lado. Este otro lado suele ser muy azarante para la persona correcta y de convicciones morales; en este lado percibe, de muy antiguo, algo de lo que se avergüenza despierto. El yo diurno puede, pues, incluso sentirse responsable del yo debilitado nocturno, en tanto que resuena tan sólo un eco del torbellino simbólico. Jean Paul observa a este respecto:

El sueño ilumina con terrible profundidad el establo de Augías y de Epicuro que hemos construido; y por la noche vemos merodear vivos todas las hienas y los lobos crepusculares que la razón mantiene encadenados durante el día.

Más aún, la intacta honestidad burguesa y su yo diurno han llegado a plantearse la curiosa cuestión de si puede imputarse al hombre lo bueno y lo malo que piensa y hace en sueños. Un moralista y psicólogo de la última época de la Ilustración respondía afirmativamente a la cuestión, y concluía, harto cómicamente, pero de modo muy instructivo respecto de la resistencia:

Se puede afirmar, por eso, que es obligación ética del hombre mantener, también en sueños, la pureza de la fantasía, siempre que ello sea posible por la libertad; y que puede serle también imputado lo bueno y lo malo que dice o hace en el sueño, siempre que su sueño esté provocado o modificado por sus apetitos, y siempre que éstos dependan de su libertad¹³.

Si son, por tanto, desagradables a un yo correcto los excesos oníricos relativamente inocentes de la criatura, cuánto más no lo serán, bajo el disfraz simbólico, los desenfrenos infantiles. De aquí la

13. J. G. E. Maas, *Versuch über die Leidenschaften*, I, Ruff, Halle, 1805, p. 175.

resistencia a la interpretación psicoanalítica de los sueños, de aquí el desagrado que provoca el convertir el contenido de los sueños en novelas detectivescas de uno mismo. (Un desagrado que no provocaba la antigua interpretación de los sueños, la llamada interpretación profética. El Faraón se complacía en José porque éste no le hacía traslúcido, porque la interpretación profética dejaba intacto el interior del sujeto.) Del desagrado moralizador procede, sobre todo, el impulso del yo nocturno al enmascaramiento, a la ocultación y disfraz del contenido del sueño; y, para Freud, la parte principal de la libido es sólo la simbolización sexual. Según la teoría freudiana, hay cientos de símbolos para los genitales masculinos y femeninos (el puñal y el cajón son los modelos primarios), para el comercio sexual (el modelo primario es la ascensión de las escaleras). El cajón puede convertirse en *coupé*, el puñal en luna, irrealmente próxima a la ventana, en la lámpara de techo del *coupé*, en luz de esta lámpara de un amarillento suave como el de yemas de huevo batidas. El sueño alcanza, cuando no supera, toda la gama de insinuaciones y comparaciones sexuales que se nos muestran en Rabelais o en los *Contes drolatiques* de Balzac¹⁴; y todo ello para la conciencia en una especie de inocencia alegórica. Balzac nos cuenta del ebanista que pretende tener cerrada de ahora en adelante la puerta delantera de la casa, del paje que ha clavado ya su estandarte en terreno del rey, y muchas cosas más; todas estas comparaciones son oníricas. A ellas hay que añadir representaciones que faltan incluso en la gran literatura pornográfica, o, mejor dicho, que han desaparecido de ella; así, por ejemplo, los símbolos de la madera, la mesa o el agua para la mujer. Son símbolos que parecen llegar hasta las profundidades de la especie, hacia una profundidad que no es extraña, como ya hemos dicho, a Freud y a su escuela en sentido ortodoxo, para no hablar ya de C. G. Jung. La mesa representa claramente el cuarto o la casa, el símbolo de la madera nos lleva al árbol genealógico, una imagen antiquísima de la madre; también leño de vida, árbol de la vida, hablan de ello. El símbolo del agua es relacionado por Ferenczi, uno de los más antiguos colaboradores de Freud, con el líquido amniótico materno, y en seguida, excavando filogenéticamente, con los mares geológicamente primarios, en los que había de nacer la vida entera. En relación con ello se encuentra, desde el punto de vista mítico, otra leyenda de tradición muy distinta, la de la cigüeña que trae los niños desde un

14. H. de Balzac, *Cuentos libertinos*, ed. de C. Pujol, Bruguera, Barcelona, ²1984.

estanque; pero también el agua profunda aparece como el seno sobre el que incuba, como una gallina, el espíritu de Dios. El manantial es una vieja imagen de la madre; el pantano, una imagen incluso más antigua, hetaira y arcaica, como nos ha mostrado Bachofen. Sea de ello lo que fuere, apenas si hay un sueño que sea soñado por el adulto que no sea inextricable, no complicado. Con una paradoja definitiva nos lo dice Freud: el que sueña no sabe lo que sabe. El contenido manifiesto del sueño es para Freud siempre un disfraz o un baile de máscaras; su interpretación es, por ello, un miércoles de ceniza. La censura del yo sólo deja pasar la verdad —es decir, la libido y la satisfacción de sus deseos— a través de la noche, como polichinela o hipócritamente. Y, sin embargo, la interpretación de los sueños por Freud está siempre dirigida al texto en sí. Es una interpretación que va a través de los símbolos sin perderse en ellos, apuntando a la satisfacción más o menos claramente vista de los deseos, por muy complicada que ésta se nos muestre. Aquí nos sale al paso un verdadero conocimiento, aunque se nos presente deformado por la angostura y el equívoco de la libido. De todas suertes, en el sueño nocturno actúa algo recuperado, algo que hay que subsanar, una satisfacción llena de imágenes, indiferentemente de si esta satisfacción tiene lugar sólo por medio de estas imágenes o en ellas.

Sueño de angustia y satisfacción del deseo

Pero ¿es que al que sueña por la noche se le satisfacen siempre verdaderamente deseos? En los sueños discurren también muchos elementos indiferentes que se evaporan y que no parecen llenar ninguna laguna. Incluso entre los sueños más intensos, nunca son la mayoría los sueños felices, los que satisfacen un deseo. Al lado de ellos nos encontramos con los sueños de angustia, desde los sueños censores hasta los más terribles; de estos últimos el sujeto se despierta gritando. Estaba huyendo de fantasmas que sólo la noche conoce, pero su automóvil se convierte en caracol, salta de él, quiere correr como quien trata de salvar su vida, pero los pies se le pegan al suelo, se le fijan como si hubieran echado raíces. Freud tiene dificultades, desde luego, para interpretar las furias de la noche como hadas bienhechoras, pero, sin embargo, inserta de tres maneras los sueños de angustia en la teoría de la satisfacción. En primer lugar, un sueño puede interrumpirse, en cuyo caso subsiste la incitación penosa que lo ha provocado: la satisfacción del deseo ha fracasado. O bien, un sueño puede convertirse en sueño de angustia precisamente porque

ha tenido lugar en él la satisfacción del deseo; este fenómeno absurdo se nos ofrece, sobre todo, en sueños no deformados y no censurados. En estos sueños de angustia se satisface de manera especialmente manifiesta un deseo extremadamente reprochable, no agradable al yo onírico; la angustia no es entonces la angustia de la criatura, sino del yo onírico, y el proceso de la angustia ocupa el lugar de la censura. También determinadas neurosis, como, por ejemplo, la angustia constante de perder a los padres, puede enlazarse con el deseo de ello. La fobia, entonces, no es más que el llamado triste fin moral, o la aparición de los remordimientos. En tercer lugar, empero, Freud supera involuntariamente la dificultad de modo dialéctico, al no entender angustia y deseo como dos conceptos rígidamente contrapuestos. El origen último de la angustia, según Freud, sería el acto del nacimiento; este acto traería consigo «aquella agrupación de sentimientos de displacer, incitaciones de rechazo y sensaciones corporales que constituyen el modelo de un peligro de muerte, y que desde entonces son repetidas por nosotros como situación de angustia». Ya el mismo nombre de angustia (= angosto) subraya la opresión respiratoria que tiene lugar en el nacimiento como consecuencia de la interrupción de la respiración interna. Lo más importante, sin embargo, es que aquella primera situación angustiosa es provocada por la separación de la madre; tiene, por tanto, en su origen abandono, desamparo, exposición. A la primera situación de angustia se une, según Freud, la llamada angustia de la castración, y ésta tiene consecuencias que recorren moralmente la vida entera. «Del ser superior, que va a convertirse en el ideal del yo, procede, en su día, la amenaza de la castración, y este miedo a la castración es probablemente el núcleo en el que van a sedimentarse posteriormente, después, el miedo a la conciencia, y que va a subsistir como miedo a la conciencia». Más convincente es, desde luego, la explicación de la angustia por ese abandono primario que conformará psíquicamente todos los posteriores, por el desprendimiento del seno materno en el alumbramiento; de aquí también la verdadera angustia infantil, el *pavor nocturnus* sin el sedicente complejo de castración, el temor a los fantasmas, a la oscuridad y a otras cosas análogas. El anhelo y el cariño del niño por la madre es desilusionado por apariciones, su «libido» se ha hecho inaplicable, no encuentra su objeto propio. Por esta razón se convierte en su contrario y reacciona en la edad madura en forma de angustia. La consecuencia es, por ello: *todos los afectos de deseo reprimidos se transforman en este inconsciente en fobias*. Una transformación semejante de afectos vacíos, desprovistos de objeto,

tiene también lugar —supone Freud— en el miedo a la muerte (al contrario que en el instinto de la muerte), especialmente en sujetos neuróticos y melancólicos:

El miedo a la muerte de la melancolía sólo permite la explicación de que el yo se entrega porque se siente odiado y perseguido, en lugar de amado, por el «super yo» [...] El «super yo» desempeña la misma función protectora y salvadora que desempeñó antes el padre y que desempeñarán más tarde la providencia o el destino.

E incluso en estado normal el miedo ante un peligro abrumador real se aumenta con el miedo a la muerte del abandono; el yo se entrega porque no cree poder superar el peligro con las propias fuerzas. «Por lo demás —recuerda Freud—, es la misma situación que se halla siempre en el fondo del primer estado angustioso del nacimiento y del anhelo infantil: de la separación de la madre protectora»¹⁵. Y es la misma transformación de la libido en su contrario dialéctico que se echaba ya de ver en la angustia infantil, cuando el afecto de la libido tenía que ser reprimido porque faltaba su objeto, la madre amada. Sólo que en el miedo a la muerte el objeto de la libido se ha convertido en el propio yo o, más exactamente, en el yo amado por el «super yo»; esta fijación narcisista es justamente la que ahora cesa. «El mecanismo del miedo a la muerte sólo puede ser el de que el yo se desprende ampliamente de la fijación narcisista de su libido, es decir, el de que el yo hace entrega de sí, de igual manera que de otro objeto cualquiera, en otros casos de miedo»; de esta manera, empero, lo que hace la transformación es poner en libertad el más tremendo horror. Eso sí, de nuevo tenemos aquí la libido, sólo la libido —y, por tanto, la libido freudiana, que no se mantiene, podríamos incluso decir, que no se mantuvo—, y con la libido todo un psicologismo, sin entorno social. ¿Basta la libido sexual para la creación de esta angustia, más aún, le es en absoluto necesaria? La satisfacción negativa del deseo o angustia ¿procede exclusivamente del sujeto, exclusivamente del «afecto de la libido desposeído de objeto»? ¿No hay también objetos, situaciones, suficientemente amenazadores *desde el punto de vista del objeto*, no ocupados por la libido, pero sí bastante ocupados, en cambio, por otros elementos? En su última época Freud expresaba esto diciendo que no es la represión la que provoca la angustia, sino la angustia la que provoca la represión; es decir, que la angustia se da

15. S. Freud, *El «yo» y el «ello»*, en *Obras completas*, cit., p. 2727.

antes de la libido estancada y constituye el estancamiento. En sus últimos años también, Freud señalaba incluso, muy por encima de la vivencia interna y originaria del acto del nacimiento, que «una situación instintiva temida es referible, en último término, a una situación externa de peligro»¹⁶. El sentimiento de abandono no tendría ningún contenido, en el caso de que los fantasmas, la oscuridad y otras cosas semejantes fueran simplemente la negación de la madre, y, en lo demás, neutrales. En lugar de ello, aquí hay también hambre, preocupaciones alimenticias, desesperación económica, angustia vital, y lo hay en bastante medida, tanto positiva como negativamente. La sociedad burguesa se ha basado hasta ahora, y se basa todavía hoy por su estructura, en la libre competencia, es decir, en una relación antagónica, incluso dentro de la misma clase y estrato. La hostilidad así estatuida, más aún, requerida entre los individuos, produce una angustia incesante; y ésta no necesita la libido ni el acto del nacimiento para entrar en función. La angustia está dada suficientemente con esta estructura del mundo externo, sobre todo cuando este mundo nos ha traído dos guerras mundiales. Y con la producción de angustia por el fascismo, además, que apenas si necesitaba un trauma infantil para desencadenarse. Es posible, por ello, que muchos sueños nocturnos y que quizá mucho *pavor nocturnus* de niños muy bien atendidos estén orientados hacia atrás. Es posible que consistan en libido reprimida, en deseos de amor sin objeto y, por tanto, en angustia. Pero, por lo que a la angustia se refiere, también durante el sueño ofrece el día motivo y origen suficientes para la preocupación objetiva por el futuro. Un origen que está referido a la propia conservación sin más y a sus deseos desgarrados, no sólo desprovistos de objeto. Pero sobre todo, la angustia viva, y más aún el miedo a la muerte, no discurre hacia atrás, para encontrar allí su explicación en el objeto evanescente de la libido del propio yo, que hace las veces de la madre. En lo esencial, la angustia no se explica de modo narcisista-regresivo, sino por el hacha que pone fin a la vida en el futuro, es decir, por el dolor y el horror de la noche que se espera objetivamente. Si fuera cierto que el yo se liberaba a sí mismo en el miedo a la muerte, y si fuera cierto que lo que liberaba era sólo el objeto narcisista de su libido, sería incomprensible que el miedo a la muerte fuera conocido por los animales sin yo, o por personas no enamoradas de su propio yo. Si son, por eso, insostenibles los subjetivismos de la libido con que

16. S. Freud, *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis*, en *Obras completas*, cit., pp. 3146-3147.

Freud quiere explicar la angustia, no por eso deja de ser importante y cierta la conexión establecida por él entre fobias y afectos de deseo reprimidos; se trata de una conexión que no está orientada hacia narcisismos, sino al contenido objetivo de los afectos de deseo. La angustia y sus sueños pueden tener su primer origen en el proceso del nacimiento, de igual manera que tienen en la muerte su último contenido biológico. Allí, empero, donde la angustia aparece, no de modo biológico, sino de una manera específicamente humana, a saber: en forma del sueño de angustia, hay que decir que su base se halla en bloqueos esencialmente *sociales* del instinto de propia conservación. Lo que produce la angustia y, finalmente, la desesperación es el *contenido aniquilado del deseo, un contenido que llega a convertirse en su contrario*.

¿Y cómo se comporta el soñador diurno, cuando lo que desea es algo muy entremezclado? ¿Cuando necesita que al deseo se le añadan especias, incluso un poco de conmoción, no sólo edulcorantes? Freud mismo alude a una mezcla de sentimientos instintivos contrapuestos, no sólo a un tránsito entre ellos. Alude a un simultáneo «contrasentido de las palabras originarias», de tal manera que «la angustia y el deseo coinciden en el inconsciente». Pero también coinciden, sin duda, en la conciencia, como, por ejemplo, en hipocondríacos o en pesimistas crónicos, los cuales esperan que se cumpla su no-esperanza. Y el sentimentalismo del mismo siglo XVIII, en el cual florecía el hipocondríaco, ¿no estaba sustentado por este sentimiento mixto, con sauces llorones y lacrimatorios, con el goce doloroso del perecimiento? La novela de terror, sobre todo, que nace en la misma época, iba a descubrir lo hogareño en lo pavoroso, iba a vivir de un deseo de retorno a los lares a través de sombras, de una idea de la tierra materna a través de encrucijadas, a través de una noche llena de horror. Algo semejante nos muestran *las fantasías de la satisfacción del deseo por la angustia*: un intercambio fantasmal entre deseo y aquella cualidad de angustia que se ha hecho a sí misma estremecedora por la esperanza concentrada en ella, más aún, por el complicado y positivo contenido de la esperanza. Esta satisfacción del deseo, nada suave, nada segura, es también la que impide o por lo menos dificulta en las altas regiones el tono meramente rosado. A lo rosado se añade una porción de negro que profundiza el color, inserta una disonancia en una dicha harto sencilla e insípida, señala una altura de deseo que es también profunda. Muchas expresiones sentimentales llevadas hasta el extremo sabían algo de esta mixtura de la perplejidad, que puede llegar hasta el sedicente dulce horror del *El anillo de los*

Nibelungos de Wagner, hasta la exhibición de esta obra de arte colosal y neurasténica. Y así puede decirse de la pesadilla lo que quedó dicho del prado, del arroyo y de sus símbolos: todo sueño es satisfacción de un deseo.

Una cuestión principal: el sueño diurno no es un precedente del sueño nocturno

Ahora bien: los hombres no sólo sueñan durante la noche; ni mucho menos. También el día tiene bordes crepusculares, también en él se satisfacen deseos. A diferencia del sueño nocturno, el sueño diurno dibuja en el aire figuras libremente escogidas y repetibles, puede entusiasmarse y fabular, pero también meditar y proyectar. El sueño diurno puede sumirse durante horas libres —el ocio y Minerva son muy afines— en ideas, ideas políticas, artísticas, científicas. El sueño diurno puede aportar ocurrencias que no demandan una interpretación sino una elaboración, edifica también como proyectista castillos en el aire, y no siempre castillos ficticios. Incluso en la caricatura el ensoñador tiene otra fisonomía que el soñador; el ensoñador es el hombre distraído con sus fantasías, es decir, no es el que duerme durante la noche con los ojos cerrados. Para soñar despierto son circunstancias muy adecuadas el paseo solitario o la conversación entusiasta con un amigo de juventud, o bien la llamada hora azul mientras empiezan a caer las sombras de la tarde. El relato sobre los pequeños sueños diurnos con el que empezaba este libro ofrecía una breve ojeada sobre imágenes sencillas e incluso puramente interiores de esta especie. Ahora se trata de investigar tanto la estructura de la cosa misma como sus implicaciones, a fin de que puedan entenderse estas, como veremos, enormes implicaciones; las implicaciones de la esperanza misma en el factor subjetivo. Es sorprendente, en efecto, que, hasta ahora, la fantasía diurna apenas si se ha caracterizado psicológicamente como un estado originario, ni siquiera como una satisfacción de deseos de naturaleza propia, en la que se da mucho *wishful thinking*, pero sin por ello eliminar la precisión y la responsabilidad, precisamente, del *thinking*. El psicoanálisis, empero, valora igual los sueños diurnos que los nocturnos, viendo en aquéllos sólo el inicio de éstos. Como dice Freud:

Sabemos que tales sueños diurnos constituyen el núcleo y el modelo de los sueños nocturnos. El sueño nocturno no es otra cosa que un sueño diurno desplegado por la libertad nocturna de los movimientos

instintivos, un sueño diurno deformado por la forma nocturna de la actividad anímica¹⁷.

Y poco antes:

Las producciones más conocidas de la fantasía son los llamados sueños diurnos, satisfacciones imaginadas de deseos ambiciosos, vanidosos, eróticos, las cuales florecen tanto más cuanto más la realidad llama a la paciencia o a la restricción. En los sueños diurnos se nos muestra claramente reconocible la esencia de la dicha fantástica, el restablecimiento del logro del placer con independencia del asentimiento por la realidad.

El psicoanálisis que considera todos los sueños sólo como vehículo de la represión, y que sólo conoce la realidad bajo la forma de la sociedad burguesa y de su mundo, puede, desde luego, designar los sueños diurnos consecuentemente como simple estadio preliminar de los sueños nocturnos. Para el burgués, el escritor que puede soñar despierto es, sin más, la liebre que duerme con los ojos abiertos, y ello en una cotidianeidad burguesa que se siente y aplica como medida de todo lo real. Ahora bien: si se pone en cuestión esta medida, incluso para el mundo de la conciencia, si se considera el sueño nocturno sólo como parte desviada y no completamente homogénea en el campo gigantesco de un mundo todavía abierto y de su conciencia, entonces el sueño diurno no es un *estadio preliminar* respecto al sueño nocturno y no queda liquidado por éste. Ni siquiera en lo que se refiere a su contenido clínico, para no hablar ya de su contenido artístico, irisante, frontalmente anticipador. Porque los sueños nocturnos se alimentan, las más de las veces, de la vida instintiva anterior, de un material representativo dado, cuando no arcaico, y en su mundo sublunar no pasa nunca nada nuevo. Como anticipos de la imaginación a los que, de antiguo, se llama sueños, pero también adelantamientos, anticipaciones, sería absurdo subsumir, y más aún subordinar, los sueños diurnos a los sueños nocturnos. *El castillo en el aire no es un estadio preliminar del laberinto nocturno, más bien se hallan los laberintos nocturnos como sótano de los castillos en el aire.* ¿Y la supuesta igualdad de la felicidad fantástica, tanto aquí como allí, entendida como «restablecimiento de la independencia en la obtención del placer respecto al asentimiento por parte de la realidad»? Más de una

17. S. Freud, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, en *Obras completas*, cit., p. 2355.

vez, dadas la energía y la experiencia suficientes, ha logrado un sueño diurno *reconvertir* la realidad a este asentimiento; mientras que Morfeo no tiene más brazos que aquellos sobre los que se reposa. El sueño diurno exige, por eso, una valoración específica, porque penetra en un terreno completamente distinto y lo abre. Y su gama abarca desde el sueño despierto pueril, cómodo, tosco, escapista, equívoco y paralizante, hasta el sueño responsable, el que penetra aguda y activamente en la cosa, y el que llega a la conformación artística. Y, sobre todo, lo que se pone aquí de manifiesto es: a diferencia del «sueño» corriente nocturno, la «ensoñación» puede contener, dado el caso, médula, y en lugar del ocio, de la enervación —que también aquí se da, sin duda—, puede contener un impulso infatigable dirigido a lograr lo que la fantasía ha pintado.

*Primer y segundo carácter del sueño diurno:
vía libre y ego mantenido*

El sueño que se sueña despierto tiene como primer rasgo el de no ser oprimiente. El sueño está a nuestra disposición; el yo se dispone a un viaje hacia lo desconocido o lo detiene cuando quiere. Por muy distendido que se encuentre el que sueña, no es arrastrado y dominado por sus representaciones, porque éstas no son suficientemente independientes para ello. Las cosas reales aparecen, es cierto, apagadas, a menudo deformadas, pero nunca desaparecen totalmente frente a las representaciones deseadas, por muy subjetivas que éstas sean. Y las representaciones del sueño diurno no son, de ordinario, fruto de la alucinación. En este estado no hay conjuro alguno, o por lo menos ninguno que el soñador diurno no se haya impuesto libremente y que no pueda interrumpir también. La casa de los sueños soñados despierto está también equipada con toda una serie de representaciones elegidas por uno mismo, mientras que el que se duerme no sabe nunca lo que le espera tras el dintel del subconsciente. Y, en segundo lugar, en el sueño diurno el ego no se encuentra tan debilitado como en el sueño nocturno, pese a la distensión que también allí tiene lugar. Incluso en la forma más pasiva, allí donde el yo pende de sus ensoñaciones o las sigue simplemente, las contempla, sin embargo, intacto, es decir, continúa en las conexiones de su vida y de su mundo vigil. El yo del sueño nocturno es, en cambio, escindible, a veces casi como una masa, no siente dolor alguno, no muere cuando padece la muerte. La diferencia del yo en los sueños nocturnos y diurnos es incluso tan grande, que la misma distensión —de la que también

participa el yo de los sueños diurnos— puede despertar en él la sensación subjetiva de una intensificación, por problemática que sea, del propio ánimo. Y es que el yo se convierte para sí mismo en una ilusión, en una ilusión liberada de la censura, y participa en la posibilidad de relajamiento que parece iluminar todas las ilusiones. La distensión del yo en el sueño nocturno es sólo inmersión, mientras que en el sueño diurno es ascensión con el vuelo de la pasión. Y así son también diferentes las drogas que provocan las dos clases de sueño; es decir, que incluso farmacológicamente, en el campo de las figuraciones provocadas artificialmente, difiere todavía la fantasía del encéfalo durmiente, con su oscurecimiento del yo, de la del sueño diurno. Y ello de la siguiente manera: el *opio* aparece coordinado al sueño nocturno, mientras que el *hachís* aparece coordinado al sueño diurno, ese sueño apasionado que fantasea en libertad. En la alucinación del hachís el ego resulta poco alterado; ni el natural individual ni el entendimiento quedan afectados. El mundo externo queda, es verdad, bloqueado en cierto sentido, pero no totalmente como en el sueño nocturno, y más aún en el sueño del opio, sino sólo en tanto que no concuerda con las imágenes representadas, sólo en tanto que su intervención aparece como una incongruencia, una triste incongruencia. Mientras que, en cambio, para intensificar el sueño del hachís es especialmente adecuado un mundo exterior que penetra en la fantasía y parece alcanzar el nivel del parnaso o corresponder al jardín de las delicias, jardines, castillos, viejas y bellas calzadas. La secta chiíta de los hashashin, o «asesinos», una secta religiosa criminal de la Edad Media árabe, con el jeque de la montaña a su cabeza, cuando había escogido a un adolescente para matar, lo llevaba con los ojos bien abiertos, pese a la alucinación por el hachís, a los jardines maravillosos del jeque a que gozara en toda su plenitud del placer sensible. Y las imágenes del hachís concordaban exactamente con este mundo exterior, como si se tratara de una secuencia del sueño diurno, aunque, eso sí, superando de tal modo toda medida terrena, que el adolescente, con el veneno de la utopía en el cuerpo, creía sentir un anticipo del paraíso, estando dispuesto a exponer su vida por el jeque, a fin de conseguir el verdadero paraíso. Los sueños de hachís que se han experimentado modernamente con personas dispuestas a ello se describen como sueños de una ligereza fascinadora, a los que no les falta algo así como el espíritu de los silfos: el asfalto de la calle se convierte en tensa seda azul, cualquier peatón puede transformarse en Dante y Petrarca sumidos en un coloquio anacrónico; en suma, para el soñador de hachís avezado el mundo entero se convierte en su

música preferida. Y tampoco falta al sueño del hachís otra clase de levedad: «El individuo cree tener ante sí desintrincados y próximos a la realización proyectos complicados y cuya realización le había parecido, hasta entonces, imposible»¹⁸. También la manía de grandezas aparece a veces, como realizaciones anticipadas, casi como en la paranoia. Otra cosa completamente distinta ocurre con la alucinación del opio, en la que duerme completamente el ego y el mundo exterior; aquí no hay nada más que sueño nocturno. En lugar de elevación imaginada del yo, aligeración del mundo en torno orientada utópicamente, en la alucinación del opio todo queda sumergido. En el subconsciente nebuloso, laberíntico, sólo se abre un espacio: mujeres, voluptuosidad, cavernas, antorchas, tinieblas se entrecruzan recíprocamente, la mayoría de las veces en un ambiente sórdido y oprimente. En el opio actúa en primer término el olvido, no la luz; en camafeos antiguos es la noche la que entrega a Morfeo las semillas del opio. Semillas de adormidera se encontraban en las manos de sacerdotisas ctónicas para alivio del dolor; en los misterios de Ceres se bebía de las aguas del Lcteo, el agua de adormideras del olvido, y la misma Isis-Ceres es representada en los últimos tiempos de la antigüedad con cabezas de adormidera en la mano. Aun cuando Baudelaire denominaba igualmente las regiones alucinadas del opio y del hachís *paradis artificiels*, no hay duda de que, dentro de estos terribles arrobos, el del hachís es el único que puede coordinarse patológicamente con el sueño soñado despierto. Y baste esto como ilustración de una diferencia, incluso desde el punto de vista de la enervación: la de Morfeo, de un lado, y la de Fantaso, de otro.

En el sueño soñado despierto el yo se encuentra, por consiguiente, en un estado muy vivaz, tendente hacia lo alto. Es demasiado angosto y fundamentalmente falsa la afirmación de Freud de que los sueños diurnos son, en tanto que tales, sueños infantiles, sólo que revestidos con un yo adulto. Es verdad que en los sueños diurnos actúan recuerdos de un yo-niño maltratado, y también complejos de inferioridad infantiles, pero nada de ello constituye su núcleo. El sujeto de los sueños diurnos está penetrado de la voluntad consciente, siempre consciente, aunque en grado diverso, hacia una vida mejor, y el héroe de los sueños diurnos es siempre la propia persona adulta. Cuando César contempla en Gades la columna de Alejandro en pleno sueño diurno y exclama: «Cuarenta años y no he hecho aún nada para

18. L. Lewin, *Phantastica: Narcotic and stimulating drugs: their use and abuse*, Stilke, Berlin, 1927, pp. 159 ss.

la inmortalidad», el ego que reaccionaba así no era el del César niño, sino el del César hombre; más aún, el del César futuro. Tan poco se retrotraía aquí el yo, que es posible decir que en este sueño de inmortalidad nació, por primera vez, el César que conocemos. El ego se nos ofrece aquí en la fuerza del hombre maduro, en la experiencia unitaria y madura de procesos anímicos conscientes; más aún, es la imagen rectora de lo que un hombre quisiera ser y llegar a ser utópicamente. Precisamente en este punto se diferencia del yo del sueño nocturno, y mucho más todavía del yo totalmente alterado, suspendido, del sueño del opio. Según Freud, como ya hemos visto, el yo del sueño nocturno sólo subsiste en tanto que fuerza a las satisfacciones de los deseos en la alucinación a disfrazarse ante él; el yo del sueño nocturno ejerce así una censura moral, aunque fragmentaria. El yo del sueño soñado despierto no está suspendido, en cambio, ni ejerce tampoco una censura sobre sus deseos, hartos inconvencionales a menudo. Al contrario: la censura no se encuentra aquí debilitada ni es fragmentaria como en el sueño nocturno, sino que, pese a la integridad total del yo del sueño diurno, o incluso por razón de ella, la censura cesa totalmente, y cesa por causa de las ilusiones que hace suyas, robustece y orna el yo del sueño diurno. Los sueños diurnos no experimentan, por tanto, ninguna censura por un ego moral como los sueños nocturnos. Su yo intensificado utópicamente se construye, al contrario, a sí mismo y a lo suyo como un castillo edificado en un aire asombrosamente ligero. Esto se muestra muy claramente en las ensoñaciones toscas de la esfera privada, y de cualquier manera, mucho más claramente que en las ensoñaciones de un plan reflexivo o de un camino hacia el futuro. El pobre hombre que satisface sus ansias de venganza o que desea la muerte a su mujer —por otra parte, relativamente querida—, en tanto que realiza descaradamente en un sueño desiderativo viajes de boda con otra más joven, no experimenta en absoluto remordimientos de conciencia. No expía su placer, y la satisfacción imaginaria de tales reprobables deseos no le acarrea tampoco ninguna angustia como sucedáneo de la censura. Y lo mismo puede decirse, con mayor razón, del soñador ambicioso que deja cauce libre a sus deseos, que vuela con alas desplegadas hacia el templo de la gloria, bien sea un César o bien, la mayoría de las veces, un pobre hombre. Tampoco éste experimenta ninguna censura —si se prescinde de los obstáculos que le presentan las circunstancias exteriores—, no experimenta ni siquiera la censura del ridículo, para no hablar ya de la angustia de un Ícaro o de un Prometeo. En los sueños diurnos, por muy corrientes que sean, habitan despreocupadamente

Circe, que convertía a los hombres en cerdos, o el rey Midas, que transformaba el mundo en oro; y siempre con una ausencia sorprendente de reglas de comportamiento, tanto más sorprendente cuanto que la relación con el mundo exterior no está bloqueada, al contrario que en el sueño nocturno. Todo este adelantamiento sólo es posible por causa del ego inalterado del sueño diurno, y más exactamente, por razón del robustecimiento utopizador que el yo del sueño diurno añade a sí mismo y a lo que le es congruente. Lo que tiene precisamente que añadir, allí donde el sueño diurno no se ocupa de quimeras como Circe y Midas, ni menos con excesos personales, sino que alcanza la intensificación vinculante común: pintar un mundo mejor. Que es lo que ocurre cuando un sueño diurno de esta especie trasciende hacia la seriedad que le está coordinada, al plan basado inteligentemente en la experiencia. El más competente para ello no es el ego alterado, como en el sueño nocturno, sino un ego con los músculos tensos y la cabeza clara. Con voluntad de ampliación en la cabeza, una cabeza mantenida enhiesta, que sabe lo que es la circunspección.

Tercer carácter del sueño diurno: mejorar el mundo

El yo del sueño soñado despierto puede hacerse tan amplio que represente a otros. Con ello llegamos al tercer punto, que distingue los sueños diurnos de los sueños nocturnos: es la amplitud humana lo que los diferencia. El que duerme se encuentra a solas con sus tesoros, mientras que el ego del ilusionado puede referirse a otros. Si el yo no está introvertido o no está referido a su entorno inmediato, su sueño diurno quiere evidentemente mejorar. Incluso los sueños diurnos de raíces personales sólo se dirigen al interior, en tanto que tratan de mejorarlo en comunidad con otros egos; en tanto, sobre todo, que toman el material para ello de una circunstancia exterior soñada hasta la perfección. Así, muy instructivamente, en Rousseau, en el libro IV de sus *Confesiones*:

Llenaba la naturaleza con seres de mi gusto, y me creaba una Edad de Oro también de mi gusto, trayendo a la memoria experiencias de épocas anteriores a las que se unían recuerdos dulces, y ornando de vivos colores imágenes de dicha que podía anhelar. Amor y amistad, los dos ideales de mi corazón, me los dibujaba en las más deliciosas figuraciones y los adornaba con todas las atracciones de la mujer¹⁹.

19. J. J. Rousseau, *Las Confesiones*, prólogo, introducción y notas de M. Armiño, Alianza, Madrid, 1997, p. 227.

Incluso de las nieblas fantasmales surgen así figuras que atraen al ego a un mundo externo mejor, en el que «se abrazan millones de seres». Sueños de mejora del mundo buscan siempre la exterioridad de su interioridad, se trazan como un arco iris extravertido o como una clave de bóveda superior. En este punto se repite la distinta coordinación del sueño diurno y del sueño nocturno, que ya antes se nos mostraba en el *opio* y en el *hachís*, y se repite en las psicosis. El carácter opiáceo del sueño nocturno se muestra, de acuerdo con ello, en la *esquizofrenia* como una regresión, mientras que el sueño del *hachís* se muestra en la *paranoia* como una manía proyectista. Es verdad que las dos enfermedades así llamadas no pueden separarse estrictamente y que sus caracteres se entrecruzan a veces. Las dos son alejamientos extremos de la realidad presente o a mano, aunque la esquizofrenia es una escisión formal de la realidad con el retorno tapiado. El esquizofrénico abandona el mundo y vuelve al estado autista-arcaico de la niñez; el paranoico, en cambio, extrae de este estado muchas de sus fantasías, que no vuelve la espalda al mundo, sino que trata de mejorarlo. A menudo, desde luego, la paranoia termina en esquizofrenia; pero, no obstante, entre las dos enfermedades existe una diferencia inconfundible en la dirección, una diferencia caracterizada por el elemento utópico. Si la psicosis es, en términos generales, una falta de resistencia involuntaria de la conciencia frente a una irrupción del inconsciente, el inconsciente paranoico muestra, a diferencia del esquizofrénico, siempre elementos utópicos. El esquizofrénico sucumbe inerme a potencias tradicionales, está preso en su fijación, con las regresiones de su manía vive en un tiempo primigenio arcaico y pinta, compone y tartamudea desde el seno de su sueño perdido. El paranoico, en cambio, reacciona frente a las potencias tradicionales con la disputa y la manía persecutoria, quebrando, a la vez, esta última con inventos temerarios, recetas sociales, proyectos fantásticos y cosas semejantes. Diferencias análogas en la depresión o en la excitación, en el oscurecimiento o el deslumbramiento, parecen darse también allí donde la depresión o la excitación de la conciencia neurótica pasan al estado furioso; es decir, allí donde la regresión se excita hasta el «estar fuera de sí» del éxtasis, y el proyectismo hasta el «estar sobre sí» del entusiasmo. Jámblico, el neoplatónico sirio, que conocía muy bien todo lo que se refiere a la conciencia falsa de los posesos, nos relata lo siguiente acerca de esta depresión y excitación:

Sin razón alguna se ha creído que también el entusiasmo podía ser obra de los demonios. Ahora bien: éstos sólo producen éxtasis,

mientras que el entusiasmo es obra de los dioses. Por ello mismo no es éxtasis, sino que entusiasmo es, más bien, un giro hacia el bien, mientras que el éxtasis es una caída en el mal (*De mysteriis*, II, 3²⁰).

Aquí tenemos que habérmolas con interpretaciones confusas y mitológicas, pero lo que se halla en su base repite, precisamente en el campo religioso y parapsíquico, las diferentes direcciones en que se mueven la esquizofrenia y la paranoia. En una palabra, si esquizofrenia designa la enfermedad (exageración disfrazada) de los actos regresivos arcaicos, paranoia procede de igual manera en los actos progresivos utópicos, y muy especialmente en la tendencia del sueño diurno al perfeccionamiento del mundo. A ello se debe que haya habido tantos de estos psicópatas entre los proyectistas, Y entre ellos incluso algunos de los grandes utopistas. Puede decirse incluso que casi toda utopía, sea médica, social o técnica, tiene una caricatura paranoica; por cada verdadero precursor se dan centenares de soñadores, fantasiosos y maníacos. Si se pudieran recoger todas las fantasías que nadan en el aura de las clínicas psiquiátricas, se encontraría entre ellas, junto a los arcaísmos de la esquizofrenia, que tan excesivamente famosos ha hecho C. G. Jung, las más asombrosas anticipaciones por parte de la paranoia. Y entre estas últimas no se encontraría ningún símbolo nocturno reflexivo, como, por ejemplo, un corazón en el estanque, una fuente de crucifixión y otras antigüedades pintadas o compuestas de la esquizofrenia, sino nuevas combinaciones, reformas del mundo, proyectos hacia adelante: en una palabra, búhos apasionados de una Minerva trastornada, pero tratando de iluminar una nueva aurora. Incluso en tan grave enfermedad se nos muestra, pues, la significación del sueño diurno en su específico perfeccionamiento del mundo. Como locura fabrica búhos apasionados, como fábula nos pinta palacios de hadas árabes en el mundo, palacios de oro y jaspe.

Al sueño soñado despierto le es, además, de importancia el comunicarse hacia el exterior. Es capaz de ello, mientras que el sueño nocturno, en cambio, como todo acontecer esencialmente personal, es muy difícil de relatar, de relatar, al menos, de tal manera que el oyente perciba el específico tono sensible del acontecer. Los sueños diurnos, en cambio, son comprensibles por razón de su claridad, y comunicables por razón de sus ilusiones revestidas de un interés general. Las ilusiones adquieren aquí inmediatamente forma externa,

20. Jámblico, *Sobre los misterios egipcios*, trad. y notas de E. Á. Ramos Jurado, Gredos, Madrid, 1997, pp. 85-87.

en un mundo mejor planeado o también en uno más elevado estéticamente, en un mundo sin desengaños. Freud mismo confiere en este punto un acento propio a los sueños diurnos, haciendo de ellos un estadio preliminar, no sólo de los sueños nocturnos, sino también del arte: «Son la materia prima de la producción poética, porque el escritor extrae de sus sueños diurnos, en virtud de ciertas transformaciones, disfraces y renunciaciones, las situaciones que luego inserta en sus relatos, novelas y obras dramáticas»²¹. Con estas palabras Freud ha rozado la verdad de lo utópico-creativo, de la conciencia dirigida a lo nuevo y bueno; pero, sin embargo, el diluido concepto inmediato de la «sublimación» hace irreconocible la psicología de lo nuevo. En su dimensión de comunidad el sueño diurno se extiende tanto *a lo ancho como en lo profundo*, en las dimensiones no sublimadas, sino concentradas, en las dimensiones utópicas. Y éstas proponen sin más el mundo mejor como el mundo más hermoso, como una imagen perfecta, tal como la tierra no ha conocido aún. En medio de la miseria, de la crueldad, de la dureza, de la trivialidad, proyectando o conformando, se abren amplias ventanas hacia el futuro llenas de luz. *El sueño diurno, como estadio preliminar del arte*, tiende, por eso, tanto más claramente al perfeccionamiento del mundo; es éste incluso su núcleo real y activo: «Hacia adelante, la vista baja y el dolor de la tierra / entrelazada con la dicha de la ensoñación». Así describe Gottfried Keller en su *Poetentod* [Muerte del poeta] a los compañeros del poeta, con su fantasía y su ingenio. El arte recibe del sueño diurno este carácter utopizante, no como algo livianamente ornado, sino como algo que lleva también en sí renunciaciones, las cuales, si no superadas por el arte, no quedan tampoco por eso olvidadas, sino, más bien, abrazadas estrechamente por el gozo de la configuración futura. El sueño diurno penetra en la música y resuena en su morada universal; sólo que en ella se nos muestra dinámico y expresivo. El sueño diurno nos propone todas las figuras de la superación, desde el bandido noble hasta Fausto; todas las situaciones, desde la dulce aurora hasta los círculos simbólicos del Paraíso. Por virtud del sueño diurno lanzado hasta su final, también los hombres y las situaciones van impulsados hasta su término: la consecuencia, más aún, lo objetivamente posible, se hace así visible. En los escritores realistas estas posibilidades objetivas se hacen perfectamente distintas en el mundo trazado por ellos. Y ello no en tanto que la naturaleza se hace —di-

21. S. Freud, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, en *Obras completas*, cit., p. 2179.

gamos— fantástica, pero sí en tanto que la fantasía, como facultad concretizadora y anticipadora, nos pone al descubierto ese sueño de un algo en la naturaleza y en la historia que el algo tiene ya por sí mismo y que es parte de su *tendencia*, como también de la realización de su *totum* y de su *esencia*. Allí donde falta la fantasía extravertida, como, por ejemplo, entre los naturalistas y entre los que Engels llamaba «asnos de la inducción», sólo se nos ofrecen *matters of fact* y conexiones superficiales. El sueño soñado despierto, con su ampliación del mundo, es, por eso, la presuposición de la obra artística realizada, y lo es como *el experimento más exactamente posible en la fantasía de la perfección*. Y no sólo de la obra artística. En último término, tampoco la ciencia puede superar las conexiones superficiales, si no es por una anticipación, aunque ésta sea de naturaleza muy específica. Esta anticipación sólo puede consistir en el «supuesto» heurístico que sitúa ante la vista una imagen de la cosa entera, sin detalles, en su puro esquema. Pero, sin embargo, también puede darse anticipadamente un sueño despierto de una conexión armónica de la naturaleza; Kepler tenía en la cabeza una perfección del mundo de este tipo, y llegó a descubrir las leyes del mundo planetario. La realidad de estas leyes no respondía, desde luego, al sueño de perfección de la armonía de las esferas, pero, no obstante, el sueño la había precedido, era la visión de un mundo ordenado con una armonía perfecta. En relación con ello, la regresión del sueño nocturno se encuentra en el extremo opuesto; y es que el sueño nocturno, en su ensimismamiento y arcaísmo, lo único que nos muestra son imágenes prelógicas como categorías de una sociedad de antaño desaparecida, pero no, en cambio, imágenes de un cosmos racional. Anticipaciones e intensificaciones referidas a personas, utópico-sociales y vinculadas a la belleza, sólo se dan en el sueño diurno. El interés revolucionario, que sabe cuán defectuoso es el mundo y que conoce cuánto mejor podría ser, precisa del sueño despierto del perfeccionamiento del mundo; más aún, se aferra a él en la teoría y en la práctica, y no sólo de modo instrumental, sino de manera absolutamente objetiva.

Cuarto carácter del sueño diurno: viaje hasta el final

En cuarto lugar, el sueño despierto, es decir, abierto, sabe no ser renunciador. Rechaza el hartazgo ficticio y el espiritualizar los deseos. La fantasía diurna arranca, como el sueño nocturno, de deseos, pero los lleva radicalmente hasta el final, tiende hacia el lugar en que alcanzan satisfacción. Aquí hay que mencionar dos sueños diurnos

muy típicos de dos escritores; y hay que mencionarlos porque, pese a toda la debilidad y escapismo, los dos señalan de modo prototípico este punto de satisfacción. Dos sueños diurnos, procedentes, por lo demás, de escritores muy sencillos, a los que hay que mencionar, sobre todo, porque apuntan a un lugar de llegada, no sólo a la imaginación de un perfeccionamiento del mundo. Uno de ellos procede de la infancia de Clemens Brentano, el otro de la adolescencia de Mörike, y contiene ya en sí todos los gérmenes de un paisaje poético ideal. Después que Brentano con su hermana Bettina y otros niños se había construido en la buhardilla de Francfort un reino al que habían puesto el nombre de Vaduz, fue, nos dice Brentano, como una expulsión del paraíso el saber más tarde que había realmente un Vaduz, que era la capital del Principado de Liechtenstein. Y el consuelo de la anciana madre de Goethe:

No te dejes confundir, créeme que tu Vaduz es tuyo y no se encuentra en ningún mapa, que todos los guardias municipales de Francfort y toda la escolta a caballo con el Anticristo a la cabeza son incapaces de privarte de él [...] Tu reino está en las nubes y no en la tierra, y cada vez que se roce con esta última lloverán lágrimas; mi deseo es un plácido arco iris.

El relato de Mörike, que se refiere al tránsito directo de la fantasía diurna a la literatura, se encuentra en su novela *Maler Nolten*, y reza así en forma autobiográfica:

En la época en que todavía estudiaba en la escuela, tenía un amigo cuya mentalidad y tendencias estéticas coincidían con las mías; pasábamos juntos las horas de esparcimiento y pronto nos construimos una esfera poética propia [...] Vivas, graves y verdaderas se alzan todavía ante mi espíritu las figuras de nuestra imaginación, y aquel en cuya alma pudiera reflejar yo aunque sólo fuera un único rayo del sol poético y tan dorado que entonces nos calentaba, ese alguien me permitiría un placer sereno, y quizá perdonaría a un hombre de edad dar un paseo lento por el paisaje oloroso de esta poesía, e incluso que trajera consigo un trozo de las viejas piedras de la ruina amada. Para nuestra poesía nos inventamos una tierra fuera del mundo conocido, una isla cerrada donde habría vivido un robusto pueblo heroico. La isla se llamaba Orplid y su situación la imaginábamos en el Océano Pacífico, entre Nueva Zelanda y América del Sur.

Hasta aquí, Brentano con su Vaduz en la buhardilla de los niños y Mörike con su Orplid proyectada en la lejanía. El poner a un mismo nivel el sueño diurno con las ensoñaciones nocturnas o con el arte,

como si se tratara sólo de un juego, no acierta con el carácter de esta u otras arribadas en la fantasía. Esta equiparación no ve, en efecto, en estas arribadas más que sublimaciones o regresión arcaica, y no intento de articulación de un contenido de esperanza. A estos contenidos no les corresponde tampoco en Freud nada efectivo en el mundo exterior (el cual tiene que aparecer, en efecto, a la burguesía tardía como plúmbea insipidez e inanidad); el arte es, en su totalidad, apariencia; la religión, en su totalidad, ilusión. A Freud se le cierra el camino para la comprensión de lo que es esencial al sueño diurno —especialmente en el viaje hasta el final—, la rigurosidad de una imagen preliminar de lo posiblemente real, y se le cierra más rotundamente que al sueño nocturno, siempre sintomático. La corriente y simple teoría burguesa del sueño diurno como ilusión sólo deja sitio en él y en su entorno para el juego de infantilismos y arcaísmos:

En la actividad fantaseadora el hombre goza, por tanto, de la libertad de coacción a la que hace ya tiempo que ha renunciado en la realidad [...] La creación del mundo anímico de la fantasía encuentra su paralelo absoluto en el establecimiento de reservas naturales y parques nacionales allí donde la agricultura, el tráfico y la industria amenazan con modificar, hasta hacerla irreconocible, la fisonomía de la tierra. El parque nacional mantiene esa vieja situación que en los demás sitios ha habido que sacrificar con mucho pesar a la necesidad. Allí puede crecer y proliferar todo a su antojo, incluso lo inútil o lo dañino. Una de estas «reservas naturales» sustraída al principio de la realidad es también el reino anímico de la fantasía²².

Si el arte hubiera sido en todos los lugares y épocas lo mismo que la mera contemplación formal y distanciada desde un sillón, es decir, mero goce artístico sin más complicaciones, es posible que hubiera algo de verdad en la teoría de la «reserva natural»; y a ello habría que añadir una especie de libertad bufonesca, destinada a la fabricación del placer, desde el club nocturno a la Galería Nacional. Pero tampoco la burguesía se ha aferrado siempre a la contemplación desde el patio de butacas, sino que en un tiempo soñó también con la «educación estética del hombre» y, por tanto, con un arte que conmueve e incluso ataca, con una alborada de la belleza. ¡Qué poco tiene de común el realismo socialista con el goce artístico filisteo, y menos aún con «una reserva natural sustraída al principio de la realidad»! En Freud la realidad aparece siempre como inmutable, y de acuerdo con

22. S. Freud, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, en *Obras completas*, cit., p. 2355.

la visión del mundo del siglo pasado, como algo de carácter mecánico. Por razón de ello, el sueño diurno utópico —especialmente como viaje hasta el final— es transformado en algo reflexivo o, en términos psicológicos, en algo introvertido, lo mismo que se hace con el sueño nocturno. En C. G. Jung este algo introvertido es sumido verticalmente hacia lo profundo, a fin de situar Orplid en el mundo arcaico; desde la «reserva natural» al período terciario. La arribada a la fantasía sólo es así posible como arquetípica, es decir, en Jung, sólo al suelo, hace largo tiempo sumergido, del mito. Frente a todo ello hay que afirmar como decisivo: Vaduz y Orplid, es decir, lo que se significa con estos radicalismos, *buscan su plenitud sólo y exclusivamente en el futuro*. También la trasposición de estas fabulaciones en un «érase una vez» permite vislumbrar, a través del «fue una vez», el «será una vez». También la trasposición en valles aislados o islas de los mares del Sur, como se ve a veces en utopías antiguas, implica, en el apartamiento, futuro, en la distancia, un punto de llegada utópico. También el subsuelo verdaderamente arcaico del recuerdo, al que tantas esperanzas se retrotraen, el arquetipo Edad de Oro o Paraíso, se encuentra del mismo modo, como algo esperado, en el «será una vez» del tiempo. Con cientos de perlas grandes y pequeñas pende así lo «orplídico» del hilo rojo, tan poco estudiado, de la utopía soñada, y así seguirá manteniéndose siempre unido. La intención hacia un estado perfecto es lo que mantiene unido lo «orplídico», sean cuales sean los colores con que las clases y sociedades anteriores hayan pintado este estado perfecto. La voluntad de llegar a un buen fin recorre así toda la conciencia utópica, penetra esta conciencia con seres de fábula inolvidables, labora en los sueños de una vida mejor; pero también, y esto tiene que ser comprendido de una vez, *suo modo*, en las obras de arte. La fantasía perfeccionadora del mundo se da en ellas, no llevando a los hombres y las cosas hasta los límites de sus posibilidades, agotando y dando forma acabada a todas sus situaciones. Toda gran obra de arte, más bien, descansa no sólo en su esencia manifiesta, sino también, además, en una *latencia de la faceta por venir*, es decir, en los contenidos de un futuro que no habían aparecido aún en su época; en último término, en los contenidos de un estadio final desconocido. Sólo por esta razón tienen siempre algo que decir las grandes obras artísticas de todas las épocas, y algo nuevo que la época anterior no había echado de ver en ellas; sólo por esta razón poseen una «eterna juventud» la fabulosa *Flauta mágica* y una obra como la *Divina Comedia*, tan rígidamente vinculada a un momento histórico. Lo importante es, para hablar con Goethe, el «senti-

do del gran haz de destellos» de estas grandes construcciones de la fantasía, por virtud del cual mantienen al menos la salida abierta en la realidad dada, y en determinados casos permiten vislumbrar un absoluto. Y ello de tal manera que las grandes obras de arte, es decir, las realistas, no se hacen menos, sino más realistas por la connotación de la latencia, ni incluso por apuntar, sea como sea, al espacio del absoluto, porque todo lo real discurre con un «todavía no» en su seno. Las grandes construcciones de la fantasía en los sueños diurnos no se reducen a pompas de jabón, sino que rompen ventanas, detrás de las cuales se halla el mundo del sueño diurno: una posibilidad susceptible de conformación. También en este punto hay, pues, bastantes diferencias entre ambas clases de sueños; tanto la manera como el contenido de la satisfacción desiderativa divergen en ambos insoslayablemente. El sueño nocturno vive en la regresión, se ve inmerso sin elección en sus imágenes; el sueño diurno proyecta sus imágenes en el futuro, y no al azar, sino —aun en el caso de la más desbordada imaginación— conservando siempre la dirección, apuntando a lo objetivamente posible. *El contenido del sueño nocturno está oculto y deformado; el contenido de la fantasía diurna es abierto, fabulador, anticipador, y lo que hay en él de latente se encuentra hacia adelante.* El contenido de la fantasía diurna procede él mismo de la ampliación de sí y del mundo, es un querer tener lo mejor, un querer saber más. Por ser la única cualidad auténtica de los hombres, el anhelo es común a las dos clases de sueños; pero, a diferencia del *desiderium* de la noche, el del día puede ser no sólo objeto, sino también sujeto de su ciencia. El sueño desiderativo diurno no necesita ni excavación ni interpretación, sino rectificación, y también, cuando es susceptible de ello, concreción. En resumen, lo mismo que el sueño nocturno, tampoco el diurno tiene de por sí un criterio; pero, a diferencia de las fantasmagorías nocturnas, sí tiene un objetivo y se mueve en su dirección hacia adelante.

Entrelazamiento de los sueños nocturnos y diurnos: su solución

El que dos cosas sean diferentes no quiere decir que no haya relación entre ellas. Entre los estratos del soñador y de la ensoñación hay, a veces, un intercambio. Hay espectáculos multicolores en la noche que pueden también pervivir durante el día, que revisten la apariencia de algo extraño y que pueden también ser así representados. Poseemos notables colecciones de ejemplos de esta especie. Y así Friedrich Huch pudo publicar cien dibujos bajo el rótulo «Sueños»; y la novela

del dibujante Alfred Kubin *La otra parte* tiene su origen, sobre todo, en la luna y el acto de dormir²³. Al revés, obras literarias de lo diurno que incorporan sueños, como, por ejemplo, de la manera más destacada y más bella incluso, la obra del realista Keller. En la obra de Keller los sueños son relatados como se relatan otros acontecimientos, disolviéndose fácilmente en esa superabundancia fabulosa y cierta en que consiste toda percepción en Keller. Poco antes de su triste retorno al hogar, Heinrich, «el Verde»²⁴, experimenta una verdadera orgía de sueños, que son todas realizaciones de deseos llenas de recriminaciones. Entre ellos, la imagen de la ciudad paterna transfigurada, transformada, una visión fantástica increíble en ese suelo al que nunca puede llegarse. Aparecen valles y ríos con nombres extraños, pero bien conocidos, rosaledas desfilan en la lejanía tiñendo de rojo el horizonte: «El resplandor de los Alpes emprende el camino y recorre la patria». El resplandor no es otro que el de la aurora contemplada por Heinrich despierto cuando se va de la ciudad paterna y dirige la vista a las montañas: «Sobre el último altar de hielo brillaba todavía el lucero de la mañana»; la luz procede ahora del Hades, se nos ofrece como la última esperanza en pie. La casa de la madre, en realidad sólo el aposento que se muestra al exterior, se nos aparece, inolvidablemente, en una visión a la que sólo el sueño nocturno puede aportar materia e imagen:

En las cornisas y galerías se alineaban antiguos vasos y jarras de plata, vajilla de porcelana y pequeñas estatuillas de mármol. Los cristales de las ventanas rebrillaban con resplandor misterioso, tras ellas un trasfondo oscuro entre las puertas veteadas de habitaciones y armarios, en las que estaban puestas llaves brillantes de acero. Sobre esta extraña fachada se curvaba el cielo de un azul oscuro, y un sol de anochecer se reflejaba en la oscura magnificencia del nogal, en la plata de las jarras y en los cristales de las ventanas.

Pasajes como éste muestran, sin duda, un intercambio entre los antípodas de la noche y la luz del día, como si ambas estuvieran mutuamente insertadas, de manera inquietante, con una extraña carga de presentimientos. ¡Con qué afinidad electiva podía utilizar el romanticismo esta entreluz, no sólo como juego, sino como juego

23. A. Kubin, *La otra parte. Una novela fantástica*, trad. de J. J. del Solar, Labor, Barcelona, 1974.

24. G. Keller, *Enrique el Verde*, trad. y ed. de I. Hernández, Espasa-Calpe, Madrid, 2001, pp. 767 ss.

onírico! Todo sueño era para Novalis «un importante desgarrón en el telón misterioso que con mil pliegues cae sobre nuestro interior»²⁵. La metamorfosis de las imágenes oníricas era, sobre todo, lo que atraía, y casi de modo erudito, a la antiestática romántica y a su sueño diurno. La filosofía de la naturaleza del romanticismo es la que descubre el sueño nocturno como novela fuera de su género:

Estas figuras no carecen de voz y de idioma. Como si vinieran de las más diversas direcciones, comprensibles e incomprensibles, sonidos y palabras chocan entre sí y se desplazan mutuamente, de tal manera que aquella naturaleza interior, comparada con la exterior, no parece apartarse de ella más que en la permanencia y tranquilidad que caracterizan esta última. Porque estas figuras interiores aparecen y se disuelven como si estuvieran hechas de nubes. Frente al rápido movimiento que los hace desvanecerse, de nada le vale a la montaña su altura ni al árbol la fuerza de sus raíces, y allí donde había hace un momento rocas y bosque, hay ahora una llanura y un cuarto con sus cuatro paredes²⁶.

Y así pudo parecer incluso que el sueño nocturno y el diurno mantenían no sólo un intercambio, sino un entrecruzamiento de sus imágenes, todo sobre un mismo suelo, unido objetiva-románticamente. El romántico puro no quiere ya saber si en su poesía impera un caos subconsciente o una fantasía conscientemente conformadora y transformadora. Para el romántico el sueño nocturno se halla lejos de todos los conceptos de tiempo y espacio de la actual sobriedad, lejos de todas las formas causales y de identidad de la corteza gris de la civilización; tiene estructura prelógica, y también un elemento arcaico contra la amplitud, el mañana, el futuro del día. Es ésta una herencia que el romanticismo trajo del estrato nocturno al diurno, aunque elaborando también, desde luego, un trozo de nuevas vinculaciones entre ambos estratos. En este sentido retorna el entrecruzamiento de la hora negra y de la hora azul, por muy a menudo que ambas se enorgullecían de no ser día en el sentido de claridad superficial y mera conexión superficial. La grieta en la superficie anterior abrió, a la vez, el infierno y el azul lejano; últimamente, en el expresionismo, sobre todo en el surrealismo. Con la importante diferencia, eso sí, respecto al romanticismo, de que no es lo utópico lo

25. Novalis, *Himnos a la noche*, en *Poesías completas. Los discípulos en Sais*, prólogo y trad. de R. Hässler, DVD, Barcelona, 2000, p. 19.

26. G. H. Schubert, *Die Geschichte der Seele*, 1830, p. 549.

que pretende volverse a lo pasado, sino lo pasado a lo utópico. Por mucho que el elemento lunar penetre también la poesía expresionista: «Pálidos árboles de la noche, sauces que privan de luz a los lagos amigos de la luna, copos de luna que platean a través de la ventana», y tantas otras palabras de Däubler; y esforzándose así, las líneas de la noche se insertan en lo utópico. También balbuceante absurdo de la noche, en el intento de apoyarse en tales disoluciones del contexto diurno para navegar hacia un nuevo país, a costas mejores, incluso a costas ordenadas racionalmente. Un objeto de estudio para estos tránsitos nos lo ofrece James Joyce en su *Ulises*, altamente post-romántico, altamente a-romántico. El sótano de lo inconsciente se descarga en Joyce en un ahora transitorio, suministra entremezclados balbuceos pre-históricos, suciedades y música sagrada; durante ochenta páginas, sin una sola coma, interrumpe el autor a Absud, que se agita en el dintel allanado de la conciencia. Pero en medio de la cháchara inane (en la que se entremezclan rigurosamente un día y mil subconsciencias de la humanidad) aparece lo desatendido, el montaje utilizado muestra conexiones transversales perfectamente racionales o *analogiae entis*; la mujer de Lot y la «Old Ireland Tavern», en los *docks*, a orillas del agua salada, celebran a través del tiempo y del espacio su encuentro, su cotidianeidad más allá del espacio y del tiempo. «De tal suerte —dice Stephen Dedalus— que los gestos, no la música, ni tampoco el olor, se convirtieron en un idioma general, el cual hace visible no el sentido profano, sino la primera entelequia, el ritmo estructural»²⁷. Cavernas primitivas con gritos inarticulados y palabreo histérico se conjuran en fantasías diurnas y se abisman de nuevo; y surge así un constante entrecruzamiento de fantasmagoría nocturna y proyecto. Correspondiendo a la época del derrumbamiento, a la que él mismo pertenece, en el surrealismo —como ocurre siempre en la repentina unión de lo incompatible— no falta, por eso, el chiste; un chiste a veces impertinente, que desenmascara todo lo artificioso de la construcción, o que es, incluso, una de las pequeñas adaptaciones; y en la casa de los sueños, con todas sus dobles extravagancias, se constituye una atmósfera cómoda. Pero más esencial en el surrealismo es la combinación fundamental de Hécate y Minerva, la imagen visionaria montada con toda una serie de jirones y derrumbamientos. Aquí radica precisamente la diferencia respecto al romanticismo como época de la Restauración; en el romanticismo el sueño

27. J. Joyce, *Ulises*, trad. de J. M.^a Valverde, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 505.

arno se hallaba inserto fundamentalmente en líneas nocturnas, sin
 sforescer. De todas maneras, se trata de un mundo híbrido entre
 bconsciente y aurora, un mundo de contacto, en el que la *regressio*
 aprovecha del viaje hasta el final, o bien el viaje hasta el final se
 rovecha de la *regressio*. El laberinto del sueño nocturno no es ni
 éticamente un preliminar del castillo en el aire, pero, sin embargo,
 tanto que constituye su subterráneo, puede poner en comunica-
 ón lo arcaico con la fantasía diurna. Y sobre todo: el ejemplo de la
 sa ensoñada de Gottfried Keller, esta visión nocturna de la casa
 aterna y juvenil que rebrilla como la laguna Estigia, pone también
 manifiesto por qué, al contrario, el sueño soñado despierto puede
 municarse en no menor medida con lo arcaico. Y lo puede porque
 el pasado vive todavía futuro, y no sólo psicológica, sino también
 etivamente, porque *muchas visiones nocturnas no han sido com-*
nsadas ni conclusas, razón por la cual exigen sueño diurno, inten-
 ón hacia adelante. Esta noche tiene todavía algo que decir, no como
 go primario y grávido, sino como algo que no ha llegado aún a ser,
 e nunca se ha expresado, que a trechos se halla encapsulado. La
 che, por eso, sólo puede decir algo, en tanto que es iluminada por
 fantasía diurna, por una fantasía dirigida a lo que está haciéndose,
 rque en sí mismo lo arcaico es mudo. Sólo en tanto que *no-*
mpensado, no-desarrollado, en suma, utópicamente grávido, posee
 arcaico la fuerza para incorporarse al sueño diurno, sólo así ad-
 iere la posibilidad de no cerrarse frente a él; como tal, pero sólo
 mo tal, puede lo arcaico alinearse en la ruta libre, en el ego
 durecido por la prueba, en la mejora del mundo, en el viaje hasta el
 al. La percepción, por tanto, de que la gravidez arcaica puede ser,
 verdad, una gravidez utópica explica finalmente la posibilidad del
 entrelazamiento del sueño nocturno y el diurno, da *explicación y*
lución a un posible entrelazamiento parcial de las ensoñaciones. Y
 empre con el primado de la fantasía diurna: no es lo utópico lo que
 pitula aquí frente a lo arcaico, sino que es lo arcaico lo que capitula,
 do el caso, y por razón de sus elementos incompensados, frente a lo
 ópico; todo otro entrelazamiento y toda otra explicación es sólo
 era apariencia. La elaboración es de por sí asunto de la vigilia; el
 os sospechoso que lo dona a los suyos mientras duermen necesita de
 olo para la expresión, aquel Apolo que, es verdad, conoce vapores
 oráculos, pero los mantiene como vencidos y servidores en su
 mplo. En otro caso la fantasía retrocedería, en el sentido de Jung y
 ages, completamente a la prehistoria, y además a una prehistoria
 mantizada y falsificada. Sólo la luz del día hace manifiesto el ma-

sonidos antes de comenzar la ejecución de una obra, también sin ninguna densidad— presentarse y des-formarse como mera realidad impresionista de la vivencia (Debussy, Jacobsen). De este «poco más o menos» impresionista procede también Heidegger, en tanto que lo describe y que sucumbe a él. No obstante lo cual, dentro de esta nebulosidad le corresponde a Heidegger el mérito, por así decirlo, tautológico de haber observado que en el «*Dasein* siempre se da un estado de ánimo», en el sentido de una explicitación originaria de como a uno «le es y le va». De acuerdo con ello, lo originario no es un «encontrarse» accesible a la percepción, sino un «sentirse» en el estado de ánimo. «Lo que *en el orden ontológico* designamos con el término de disposición afectiva es *ónticamente* lo más conocido y cotidiano: el estado de ánimo, el temple anímico»³⁰. Sin embargo, Heidegger no va más allá de lo opaco, paralizante-deprimente y, a la vez, superficial de este su descubrimiento. La «disposición afectiva» y el «estado de ánimo» quedan aquí indiferenciados; y así la superficialidad en esta onda animal indiferenciada impide todo vislumbre de la oscuridad del verdadero y directo *existere*, el cual ni en el estado de ánimo se presenta a sí su ser (oscuridad del momento vivido; de ello hablaremos más adelante) simplemente como *Dasein*. Lo interesadamente deprimente aparta así de toda tendencia clarificadora del estado de ánimo, para escribir en lugar de ello:

La indeterminación afectiva, a menudo persistente, monótona y decolorida, que no debe ser confundida con el mal humor, no sólo no es una nada, sino que, por el contrario, precisamente en ella el *Dasein* se vuelve tedioso a sí mismo. En semejante indeterminación afectiva, el ser del Ahí se ha manifestado como carga [...] Por otra parte, el estado de ánimo alto puede liberar de la carga del ser que se ha manifestado; también esta posibilidad afectiva, aunque liberadora, revela el carácter de carga del *Dasein*³¹.

Y no el dolor de toda la humanidad, sino sólo el de la desesperada y ciega pequeña burguesía, se apodera de uno, y lleva a Heidegger, por lo que se refiere a los «abismos» de este encontrarse, a las siguientes palabras:

El profundo aburrimiento, que discurre aquí y allá como una niebla errática en los abismos del *Dasein*, reúne a todas las cosas y todos los

30. M. Heidegger, *Ser y tiempo*, trad., prólogo y notas de J. E. Rivera, Trotta, Madrid, 2003, p. 158.

31. *Ibid.*, pp. 158-159.

hombres y a uno mismo con ellos en una extraña indiferencia. Este aburrimiento revela al ente en el todo³².

Al entender así el estado de ánimo como algo propio de una vida agonizante o, lo que es lo mismo aquí, de una clase que camina a su ocaso, el estado de ánimo pierde completamente el carácter desiderativo, sin el cual tampoco esta difusión de afectos puede subsistir como constituida por *afectos*; a no ser, como el mismo Heidegger dice, en tanto que «carencia de estado de ánimo». Queda así eliminado precisamente el colorante para los *sueños despiertos* con el que el estado de ánimo pinta sus momentos azules, sin el cual este último se hace carente de interés ontológico-existencialmente y se hunde ontológico-existencialmente en el nihilismo. No toda cotidianeidad posible, ni siquiera toda la que ya se ha dado históricamente, se reviste de «carencia descolorida de estado de ánimo», ni menos aún de ese aburrimiento que pretendidamente revela al «ente en el todo»; este estado de ánimo de la cotidianeidad está unido, más bien, de modo esencial, cuando no único, a la empresa capitalista mecanizada. E incluso dentro de esta empresa existe, además de la carencia de estado de ánimo, y junto a la carga indiscutible de una existencia así estructurada, la mezcla sonora de sentimientos instintivos vivos, esa mezcla que pinta el «estado de ánimo» y en la que encuentra su *vehículo* la tendencia al sueño, en tanto que sueño soñado despierto.

En tanto que, para el que duerme, el cuerpo le queda ensombrecido, así también desaparece su «sentirse». El estado de ánimo, cuya presuposición es el yo, pertenece a los momentos azules, no a los negros. Exige también distensión, pero una distensión que no busca el adormecimiento, sino una fuga. Hasta ahora hemos prestado poca atención en relación con el sueño diurno a esta tendencia especial del estado de ánimo hacia el azul; es lo que vamos a hacer ahora. La carencia descolorida de estado de ánimo puede no ser ella misma ensoñadora, y tampoco la depresión, los afectos de la *desgana*, son suficientemente ligeros como vehículo para dar origen sin más a sueños diurnos. La inclinación constante hacia algo mejor en el tono fundamental de los *afectos de espera* tiende, en cambio, tanto más a liberarse del estado de ánimo opresivo y a escapar a uno más elevado. Y precisamente en este punto de transición entre la tristeza y la alegría se halla el *medium en el que mejor se despliegan las visiones de los*

32. M. Heidegger, *¿Qué es metafísica? y otros ensayos*, trad. de X. Zubiri, Siglo XX, Buenos Aires, 1974, p. 45.

sueños soñados despierto. Huida y dedicación, afectos de rechazo y de entrega se encuentran mezclados simultáneamente en el claroscuro de este estado de ánimo, constituyendo así el aura en la que tiene lugar el embarcarse de cada caso hacia Citera. Si se trata de un embarcarse pequeño o grandioso, si la navegación es impremeditada o reflexiva, si Citera consiste en una mera mejora de la situación o en una situación inaudita, si vale un trozo de pan o no se la puede comprar con todo el oro del mundo: nada de ello depende del estado de ánimo, sino de la fuerza y el contenido de los afectos de entrega que surgen de él, del rango y concreción de la fantasía que pinta de antemano a estos afectos el cumplimiento de sus intenciones. Pero en toda luz azul se da el estado de ánimo claroscuro; esta luz lejana va unida siempre al sueño despierto, es decir, penetra todavía en gran medida los sueños vigiles en sentido propio, ya conformados, y ello en sentido tanto positivo como negativo. En otro caso, no se daría en ellos ese elemento cambiante, que no queda limitado al impresionismo, a este estado de ánimo relativamente más cómodo: débil en su conformación y en su compromiso. En otro caso, no existiría el lirismo, que acompaña también a las imágenes de los sueños diurnos rigurosamente conformados, siempre que se hallan unidos a una situación dada. El estado de ánimo claroscuro está limitado, por eso, a la obra de los sueños diurnos, no sólo a la blandura de un Debussy o un Jacobsen. Es el estado de ánimo que llena también una música plástico-afectiva tan contenida y cincelada como la de Brahms (*Cuarta sinfonía*, especialmente el último tiempo); aquí constituye no la blandura, sino precisamente la aspereza y el rigor. El estado de ánimo cede sólo en una situación decisiva y en una exposición que puede, por eso, expresarse sin referencia a una atmósfera dada. No sólo cede el estado de ánimo impresionista y el antiguo sentimental, es decir, el estado de ánimo cuya iridiscencia no va más allá de una mezcla de afectos fragmentarios y contornos borrosos, sino que también la *atmósfera* de la aspereza —junto a todo el romanticismo de este vehículo— se clarifica, despejando la vista para mirar a cosas decisivas y no vinculadas a una situación. Y ello siempre allí donde una situación llevada a su perfección en el sueño artístico diurno, o por lo menos llevada a término por la actitud, aparta ella misma de sí todo lo unido a una situación. Éste es también el caso, engañosamente inmutable, en toda tentativa de arte sin inquietud, sin *pathos* del movimiento y del tiempo, es decir, en el arte que quiere ser duro como cristal de roca. En torno a una Citera, si se llama relieve egipcio, mosaico bizantino o bien sólo el clasicismo de Alfieri, no hay ya tanto

estado de ánimo como en torno al gótico, al barroco o en torno al mundo tormentoso de Byron. Sin embargo, también aquí, en la base, hay estado de ánimo como *pathos*; también el arte egipcio tiene inquietud en sí, y ello tratando de calmarla, queriendo ser, de acuerdo con su sueño desiderativo, un único réquiem de piedra. Incluso en la base del anti-estado de ánimo perseguido por una obra de arte se encuentra también, por razón de lo atmosférico de la fantasía, un estado de ánimo. Esta corriente de agua del sueño diurno forma parte de todo sueño diurno, de todo sueño de la fantasía, también si la corriente se acaba cuando se alcanza, en último término, la sequedad. Y es así como se confirma: el estado de ánimo claroscuro suministra el vehículo por el que comienzan todos los sueños diurnos, también los caracterizados por la dureza, cuanto más los del azul incitante.

Una vez más, los afectos de la espera (angustia, miedo, susto, desesperación, esperanza, confianza) y el sueño vigil

Los sentimientos de los impulsos no son ya, desde luego, tan dependientes del estado de ánimo ni permanecen en esta dependencia. Los sentimientos de los impulsos se destacan pronto distintamente de este «sentirse» como «pura» envidia, odio «descubierto», confianza «ilimitada». La alegría, por ejemplo, este sentimiento vital alado y general, es un estado de ánimo; el gozo claro y brillante es, en cambio, un afecto. Y los afectos no sólo se destacan así de lo difuso, sino también de lo relativamente aislado. Por eso, aunque desaparezca el vehículo del estado de ánimo, el sueño diurno sigue resonando: ahora, empero, como un sueño que se mueve en el *medium* de los *afectos de la espera*. Éstos, una clase especial de afectos, han favorecido ya el sueño diurno en el *medium* del estado de ánimo; ahora aparecen aquí, de nuevo, diferenciándose por la intensa intencionalidad anticipadora, de los afectos saturados³³. La intención en todos los afectos de la espera señala hacia adelante, la temporalidad de su contenido es futuro. Cuanto más próximo se halla éste, tanto más intensa, tanto más «ardiente» es la intención de la espera como tal; cuanto más ampliamente afecta al yo volitivo el contenido de una intención de espera, tanto más totalmente se lanza a ella el hombre, tanto «más profundamente» se convierte en pasión. También intenciones de espera con un contenido contrario a la propia conservación, tales como la angustia o el miedo, pueden convertirse en pasión, no menos

33. Véase *supra*, p. 104.

que la esperanza. En tales casos causan a terceros la impresión de «exagerados», como si se «aumentara» su objeto. Pero el afecto de la espera trasciende después el contenido de la representación que lo «fundamenta»; el contenido de la espera muestra una «profundidad» mayor que el contenido de la representación del momento. Todo miedo implica, como correlato de cumplimiento, el aniquilamiento total, que en este sentido no existe, la irrupción del averno; toda esperanza implica el bien supremo, la irrupción de la bienaventuranza, que, así, no existe. Esto distingue, en último término, los afectos de la espera de los afectos saturados (envidia, avaricia, reverencia), todos los cuales están «fundamentados» por algo conocido, y en caso extremo lo que hacen es intencionar un futuro «inauténtico», es decir, un futuro exactamente representable que no contiene nada nuevo en sí. Los contenidos intencionados de los afectos saturados se encuentran —como dice Husserl erróneamente de todos los afectos— en un «horizonte puesto», es decir, en el horizonte de las representaciones del recuerdo, a diferencia del horizonte de la representación de la esperanza, de la fantasía anticipadora y, por tanto, auténtica, y del posible futuro «auténtico» de su objeto. Siempre, desde luego, también en la representación recordatoria, alienta, en tanto que intención, a la vez, una espera, y el mismo Husserl nos lo dice muy inesperadamente: «Todo proceso originariamente constituyente está animado por 'protenciones', que constituyen y aprehenden vacío lo porvenir como tal»³⁴. Sin embargo, estas «protenciones» han recibido ya lo suyo propio en el recuerdo y en los afectos «fundados» por él, y sólo poseen un «horizonte dirigido al futuro del recordar de nuevo», el cual, con su futuro inauténtico, es precisamente «horizonte puesto». Mientras que, al contrario, los afectos de la espera y la auténtica representación de la fantasía que les señala su objeto en el espacio poseen, a la vez, este espacio como decisivo espacio temporal, es decir, con la intacta temporalidad en el tiempo, que es lo que se llama auténtico futuro. Por cuya razón, todo afecto de la espera, también si, a primera vista, sólo intenciona un futuro inauténtico, es siempre capaz de una relación con lo objetivamente nuevo. Ésta es la vida que el afecto de la espera comunica implícitamente a los que así se hacen sueños despiertos anticipadores.

Todo sentimiento instintivo que es más que un estado de ánimo está referido a un algo exterior. La onda interna se abandona aquí,

34. E. Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad., introducción y notas de A. Serrano de Haro, Trotta, Madrid, 2002, p. 50.

desde luego, con diferente velocidad e intensidad. El primero y fundamentalmente negativo afecto de la espera, la angustia, comienza todavía como el más indeterminado y más condicionado por el estado de ánimo. El angustiado no ve nunca claramente ante sí o en torno a sí el algo desde el que le sopla la angustia; tanto en su expresión corporal como en su objeto, este sentimiento es titubeante. Freud, como ya se ha dicho, veía el origen de la angustia primariamente en el alumbramiento, en la primera opresión (*angustia*), en la respiración, en la primera separación de la madre. Todo sentimiento posterior de angustia, según esto, hace actual esta vivencia primaria de opresión y abandono; la reacción a todas las situaciones de peligro, incluso la angustia frente a la muerte, serían, por eso, sólo de naturaleza subjetiva y, consecuentemente, de índole regresiva. Pero al eliminar aquí la situación social existente, que con tanta abundancia crea y puede crear de por sí angustia vital y angustia ante la muerte, se elimina también el contenido de referencia negativo, es decir, aquello que provoca objetivamente la angustia y sin lo cual no puede constituirse esta última. Heidegger, por otra parte, no retrotrae su angustia, pero no la pone tampoco en relación con otros afectos de la espera positivos, igualmente originarios, sin los cuales no podría tampoco darse la angustia, de la misma manera que no puede haber valles sin montañas. En lugar de ello, Heidegger hace de la angustia algo en sí, la «esencia» indiferenciada en todo, el «encontrarse fundamental» existencial, y ello de una manera que aísla subjetivamente al hombre, que le retrotrae a sí mismo como *solus ipse*. La angustia abre, según ello, al hombre «su más propio ser-en-el-mundo»; el «ante qué», «el ante qué se angustia la angustia es el mismo ser-en-el-mundo»³⁵. Y este «ante qué» es, en el fondo, lo mismo que aquello en lo que la angustia se disuelve, a saber: la nada, el «no era nada»; el ser mismo «pende sobre la nada». La angustia sitúa así aquí directamente y *par excellence* ante la nada, ante la base fundamental del ser abismal, del destino a la muerte de todo ser-en-el-mundo. El «encontrarse fundamental» de la angustia abre justamente, según Heidegger, este abismo, y de ahí además «el estremecimiento constante, aunque la mayoría de las veces oculto, de todo existente», en tanto que tal. Con mucha intencionada inmediatez de la vivencia (vivencialidades), pero también, puede decirse, con mucha gesticulación afectiva, y además con un abuso de simples interpretaciones verbales, de las cuales la

35. M. Heidegger, *Ser y tiempo*, cit., p. 208.

filosofía se avergüenza ante la filología, sin sacar de ellas más resultado que el diletantismo metafísico, Heidegger refleja y absolutiza con su ontología de la angustia ni más ni menos que el «encontrarse fundamental» de una sociedad que camina hacia su ocaso. Desde el punto de vista del pequeñoburgués, refleja la sociedad del capitalismo monopolista, con sus crisis constantes, como situación normal: las únicas alternativas ante la crisis permanente son la guerra y la producción bélica. Lo que para el hombre primitivo era todavía el «desamparo» en medio de la inmensa naturaleza, lo es hoy para la víctima ingenua del capital monopolista la sociedad en la que se encuentra situada, esa gigantesca empresa alienada. Heidegger, empero —con una ignorancia sociológica sólo comparable a su diletantismo metafísico—, convierte esta angustia en el sentirse fundamental del hombre, incluida la nada a la que éste está arrojado siempre, por doquier e irremediabilmente. Lo único que queda de la «hermenéutica» de la angustia en Heidegger es, en el mejor de los casos, una especie de contacto pequeñoburgués agudizado con la nada, que no es más que ingenuidad. «Que lo amenazante no está en ninguna parte, caracteriza el ante qué de la angustia»³⁶; en realidad, la angustia es por sí misma espera de algo negativo indeterminado. Dado que lo que puede causar o bien fundamentar la angustia puede venir de todos los lados, sus manifestaciones más reveladoras son el miedo a los fantasmas y el horror nocturno, ambos sustituidos hoy por los monstruos y pesadillas hechas carne, aunque actuantes sólo en las tinieblas. La angustia, pues, no se halla referida distintamente a su algo externo, a diferencia del segundo afecto de la espera; del *miedo*, con su modo repentinamente concentrado, el *susto*, y su modo intensificado y concentrado, el *horror*. La amenaza procede aquí, al menos, de una dirección conocida por la experiencia. O incluso lo que provoca el miedo es tan visible espacialmente, que es posible precaverse de sus efectos, aunque no de su aparición. Si la causa del miedo surge plenamente, y además de modo súbito, surge entonces el horror con su grado inferior del susto; pero tampoco lo repentino de estos afectos debe ocultarnos el hecho de que son también afectos de la espera, si bien, dado el caso, aunque no siempre, afectos acabados de surgir con su objeto *in statu nascendi*. Sin espera nada podría causarnos horror, ni estremecernos con el susto; de modo semejante a una bala disparada por la espalda, tampoco un acontecimiento sin relación alguna con las intenciones de espera puede provocar un afecto. Provoca, sin duda,

36. *Ibid.*

aturdimiento, deslumbramiento —siempre que se sobreviva al acontecimiento—, es decir, sensaciones corporales, comunes también al susto, en tanto que *shock*, pero no provoca el propio movimiento de ánimo horror o susto, los cuales presuponen siempre intenciones de espera de lo sucedido. Esta espera no elimina, sin embargo, el carácter sorprendente de su objeto hasta tal punto que el sentimiento de lo sorprendente, tanto en sentido negativo como positivo —«maravilloso»— no se da sin la disposición preliminar de una espera. La espera activada de lo horrible es, desde luego, breve; si se prolonga a semejanza del miedo, aunque con plena determinación —inescapabilidad temporal, conocimiento del contenido— del objeto, entonces surge el modo límite del miedo, el más duro y extremo, el afecto de la espera *absolutamente negativo*: la *desesperación*. Y es ésta, no la angustia, la que se halla realmente referida a la nada; la angustia es todavía interrogativa y está en suspenso, se halla todavía determinada por el estado de ánimo y por el carácter incierto y hasta impreciso de su objeto, mientras que la desesperación lleva en su estado de ánimo un algo definitivo, y en su objeto no sólo algo definitivo, sino, además, definido. Es espera anulada, es decir, espera de algo negativo, acerca de lo cual no cabe duda alguna; con ella, por tanto, se cierra la serie de los afectos de la espera. Todos sus sueños soñados despierto —sólo el horror no tiene tiempo para formarse uno— giran, en último término, en torno a un algo incondicionalmente negativo: lo infernal.

En completa oposición a estos afectos se nos aparecen, como tras de ellos, los *afectos de espera positivos*. Su número es, desde luego, menor; hasta ahora no ha habido mucha ocasión para ellos. Son sólo dos: la esperanza, que elimina el miedo, y la confianza, que se corresponde con la desesperación. Por su carácter ascendente, la *esperanza* tiene algo de común con la angustia en lo que respecta al estado de ánimo: no como el desamparo de la noche, sí, empero, como la efusión crepuscular de la alborada. En su *Muerte en Venecia* Thomas Mann nos describe esto, con acierto singular, en el eco o reflejo del paisaje, como la aparición indeciblemente hermosa de la aurora con todo su lejano arpegio *ante lucem*³⁷. Y sin embargo, la esperanza, en tanto que uno de los afectos más exactos, se encuentra por encima de todo estado de ánimo, porque la esperanza es poco cambiante, muy característica en su intención y, sobre todo, lo que no

37. Th. Mann, *Muerte en Venecia*, trad. de J. J. del Solar, en *Muerte en Venecia y Mario y el mago*, Edhasa, Barcelona, ²1986, pp. 79-80.

tienen ni el estado de ánimo ni los afectos negativos de la espera, capaz de rectificación y agudización lógico-concretas. Como consecuencia de ello, la esperanza no es sólo un contraconcepto de la *angustia*, sino también, independientemente de su carácter de afecto, un contraconcepto del *recuerdo*; se trata de una referencia a una representación y a un proceso puramente cognoscitivo, que no posee ningún otro afecto. Y respecto a la angustia, por no hablar ya de la nada de la desesperación, la esperanza se comporta con una potencia tan determinante, que podría decirse: la esperanza anega la angustia. Ningún «análisis existencial» —si realmente es un análisis del *existere* y no del *corrumper*— podrá jamás descubrir la esperanza como una «decisión anticipada a la muerte». La esperanza, al contrario, está proyectada hacia el punto de la muerte como hacia un punto de luz y vida, como un punto que no representa la última palabra para la frustración. Y por eso lleva en sí siempre el contenido intencional: hay todavía salvación... en el horizonte. «Allí donde alienta el peligro, allí crece también la salvación»³⁸. Este verso de Hölderlin anuncia sin más el punto decisivo dialéctico-positivo en el que ha desaparecido el miedo al momento de la muerte. La incertidumbre del desenlace permanece, sin duda, exactamente lo mismo que en el miedo; pero, sin embargo, una incertidumbre que no roza, como en el miedo, la preocupación pasiva, el peso de la preocupación, la noche en que es la nada, sino el día, la amiga del hombre. Peligro y fe son la verdad de la esperanza, de tal suerte que ambos se encuentran unidos en ella, y el peligro no lleva en sí ningún miedo, y la fe, ningún inerte quietismo. La esperanza es por eso, en último término, un afecto práctico, militante, que enarbola su pendón. Si de la esperanza nace la *confianza*, tenemos o casi tenemos el *afecto de la espera hecho absolutamente positivo*, el polo opuesto a la desesperación. Como ésta, también la confianza es espera, una espera superada, la espera de un desenlace sobre el que no cabe la menor duda. Pero mientras que en el afecto de la desesperación la intención de espera se da sólo como cadáver, en la confianza se nos da como la virgen inteligente que, al entrar en el aposento del amado, ofrece tanto su intención como su renuncia a ella. La desesperación roza casi totalmente aquella nada a la que se aproximan todos los afectos de espera negativos; la confianza, en cambio, tiene en el horizonte el todo al que se refiere ya esencialmen-

38. F. Hölderlin, *Patmos*, en *Obra poética completa* II, ed. bilingüe y trad. de F. Gorbea, Ediciones 29, Madrid, 1986, p. 141.

te la más débil esperanza, incluso la implicada con un futuro inauténtico. La desesperación trasciende, en tanto que su nada asume la intención en la certeza del acabamiento; la confianza trasciende, en tanto que su todo traspone la intención en certeza de salvación. Mientras que los afectos de espera negativos y sus visiones utópicas intencionan, por tanto, en último término lo *infern*al como su incondicionado, los afectos de espera positiva tienen como su último objeto intencional, de modo igualmente inevitable, lo *paradisiaco* como su incondicionado. Y asimismo: si el estado de ánimo es el *medium* general del sueño diurno, los afectos de la espera (junto con los anejos que pueden añadir a los afectos saturados, como, por ejemplo, a la envidia o a la reverencia) constituyen, a su vez, la *dirección* del sueño diurno. Son ellos los que trazan la línea por la que se mueve la fantasía de las representaciones anticipadoras y por la que esta fantasía construye, después, su ruta deseada, o bien, en el caso de afectos de espera negativos, la ruta no deseada. La ruta deseada, con el paisaje hacia el que se dirige, es, en tanto que ruta de la esperanza, no más rica, pero evidentemente más apreciada y más frecuentada que la ruta no deseada y la ruta del miedo; por lo menos entre estirpes que ascienden de las tinieblas a la luz. Ambas intenciones de futuro, tanto la de los afectos de espera como la de las representaciones de espera, llegan por su propia naturaleza a un todavía-no-consciente, es decir, a una clase de conciencia que hay que designar, no como saturada, sino como anticipadora. Si contienen auténtico futuro, todos los sueños soñados despierto conducen a este todavía-no-consciente, al terreno de lo-no-llegado-a-ser e insaturado; en una palabra, al terreno utópico. Se trata ahora de estudiar la naturaleza de este terreno, especialmente su naturaleza psíquica, y de hacerlo, desde luego, *cum ira et studio*, tomando partido por la fantasía inteligida hacia adelante y —acercándonos psíquicamente— por lo objetivamente posible. Porque sólo en el descubrimiento de lo todavía-no-consciente adquiere su rango la espera, sobre todo la espera positiva: el rango de una función utópica, tanto en el afecto como en la representación y en el pensamiento.

15. DESCUBRIMIENTO DE LO TODAVÍA-NO-CONSCIENTE
O CREPÚSCULO HACIA ADELANTE

LO TODAVÍA-NO-CONSCIENTE COMO NUEVA CLASE DE CONCIENCIA
Y COMO CLASE DE CONCIENCIA DE LO NUEVO: JUVENTUD,
ÉPOCAS DE TRANSICIÓN, PRODUCTIVIDAD. CONCEPTO DE LA FUNCIÓN UTÓPICA,
SU RELACIÓN CON INTERÉS, IDEOLOGÍA, ARQUETIPOS,
IDEALES, SÍMBOLOS-ALEGORÍAS

«The cistern contains, the fountain overflows»

(William Blake³⁹)

Ψυχῆς ἐστὶ λόγος αὐτὸν αὖξων

(Heráclito⁴⁰)

Los dos márgenes

La mirada interna nunca ilumina uniformemente. Ahorra luz, ilumina siempre sólo unos pocos trozos en nosotros. Lo que no es afectado por el rayo de luz de la atención no nos es consciente. Lo que sólo es tocado oblicuamente es semiconsciente, de manera menguante o creciente, de acuerdo con el grado de la atención. El ámbito consciente es, por eso, angosto, y en su torno discurren márgenes oscuros en los que se pierde. Ya antes, e incluso sin el olvido de un fenómeno anímico, hay mucho en él que no es consciente. Así, por ejemplo, es posible que no se sienta un dolor o que no se experimente una impresión externa, pese a que existan psíquicamente. El dolor y la experiencia quedan debajo del dintel, bien sea que el estímulo es demasiado débil para ser percibido, bien sea que la atención está ocupada con otra cosa, es decir, distraída, bien sea que la repetición embote incluso estímulos muy fuertes. En el campo de lo consciente hay, por tanto, independientemente del olvido, muchas zonas oscuras, puntos no conscientes o sólo débilmente conscientes. Los márgenes

39. «La cisterna contiene; el manantial inunda», W. Blake, *Proverbios infernales*, en *Poemas proféticos y prosas*, versión y prólogo de C. Serra, Barral, Barcelona, 1971.

40. «Lo propio del alma es la razón universal que se aumenta a sí misma», Heráclito, en *Los filósofos presocráticos*, introducción, trad. y notas de C. Eggers y Victoria E. Juliá, Gredos, Madrid, 1981, p. 374 (fragmento 698).

nes en sentido propio de la conciencia no se encuentran, desde luego, en la vivencia actual, en la meramente debilitada. Se encuentran, más bien, allí donde lo consciente *se apaga*, en el olvido y en lo olvidado, allí donde lo vivido se hunde en los márgenes, bajo el dintel. Y se encuentran, de otro modo, en la vertiente opuesta al olvido, allí donde *alborea* algo hasta ahora no consciente. También aquí hay en la conciencia un margen, un dintel; en este caso un dintel superior, más o menos adelantado, detrás del cual no hay psíquicamente total claridad. Más abajo del dintel del apagamiento, pero también por encima del dintel del alborar, se extiende lo relativamente inconsciente, y la mirada atenta tiene que forzarse, y a menudo esforzarse, para dirigirse a él. Esto relativamente inconsciente puede, desde luego, hacerse preconsciente, tanto debajo de lo ya no perceptible como, tanto más, allí donde surge ese algo nuevo que nadie ha podido adivinar. Ambas zonas pueden ser extraídas de detrás de sus márgenes y ser más o menos iluminadas.

Doble significación de lo preconsciente

La vida anímica se halla encuadrada entre la noche y la mañana. El sueño nocturno se mueve en el campo de lo olvidado y reprimido, el sueño diurno en el campo de lo que nunca todavía ha sido experimentado como actual. Lo que se halla fuera del campo consciente se denomina, desde hace aproximadamente doscientos años, el inconsciente. Fue un gran descubrimiento el de que la vida anímica no coincide con la conciencia. Ahora bien, el inconsciente, siempre que es pensado como susceptible de hacerse consciente, es tenido no meramente como inconsciente, tal que una piedra, sino como preconsciente. Pero también en este sentido se ha tenido y se tiene hasta hoy el inconsciente psíquico simplemente como algo que se encuentra debajo de la conciencia y que se ha hundido desde ella. Según esta concepción, el inconsciente se encuentra en el fondo del vaso, y se constituye retrocediendo desde una conciencia paulatinamente amnoriada. El inconsciente es, pues, aquí exclusivamente *lo ya-no-consciente*, y en tanto que tal, se halla exclusivamente en el paisaje lunar de la pérdida cerebral. Por eso, lo que el psicoanálisis denomina el preconsciente no es una conciencia que va despertando con contenidos nuevos, sino una conciencia anterior con contenidos también anteriores que se ha hundido más abajo del dintel y que lo atraviesa de nuevo por virtud de un recuerdo más o menos claro. Para Freud el inconsciente es, en consecuencia, únicamente lo olvidado (en él el

preconsciente en sentido propio, susceptible normalmente, sin más, de hacerse de nuevo consciente), o bien lo reprimido (en él el inconsciente en sentido propio, el «inconsciente no sólo descriptivo, sino también dinámico», que no es susceptible sin más de hacerse consciente). En su última época, es verdad, Freud subraya que, además del inconsciente olvidado y del reprimido, hay una tercera clase, a saber: un inconsciente en «el yo mismo». «También una parte del yo —Dios sabe qué parte tan importante de él— puede ser inconsciente, más aún, es seguramente inconsciente». Pero Freud continúa diciendo: «Cuando nos vemos obligados así a establecer un tercer inconsciente, un inconsciente no reprimido, tenemos que conceder que el carácter del inconsciente pierde para nosotros importancia»⁴¹. Y pierde importancia —Freud menciona entre sus manifestaciones, sorprendentemente, incluso la producción espiritual más importante— porque este tercer inconsciente no se adapta al esquema de la represión. Con ello, empero, se roza aquel preconsciente que no se adapta en absoluto a las concepciones de Freud, el preconsciente en la otra significación, hacia el otro lado, en el que no se trata de poner en claro lo reprimido, sino lo ascendente. El sueño nocturno puede muy bien estar referido a lo ya-no-consciente, retrotraer a él. Pero el sueño diurno está referido a algo que, por lo menos para el soñador, es nuevo, a algo incluso nuevo en sí mismo, en su contenido objetivo. En el sueño diurno se nos manifiesta así la importante determinación de lo *todavía-no-consciente* como la clase a la que él pertenece. Con ello se nos revela una última determinación psicológica del sueño diurno, que vamos a tratar de poner en claro. Hasta ahora esta determinación ha sido totalmente ignorada; no hay todavía una psicología del inconsciente del otro lado, del lado del entrever hacia adelante. Este inconsciente ha quedado ignorado, a pesar de que representa el espacio en sentido propio de la disposición hacia lo nuevo y de la producción de lo nuevo. Lo *todavía-no-consciente* es, sin duda, tan preconsciente como el inconsciente de la represión y del olvido, y en su clase es incluso un inconsciente tan difícil y que ofrece tanta resistencia como el inconsciente de la represión. Pero lo *todavía-no-consciente* no está subordinado en absoluto a una conciencia manifiesta, sino sólo a una conciencia futura, que todavía tiene que llegar. Lo *todavía-no-consciente* es, por eso, únicamente el preconsciente de lo venidero, el lugar psíquico de nacimiento de lo nuevo. Y se mantie-

41. S. Freud, *El «yo» y el «ello»*, en *Obras completas*, cit., vol. 15, p. 2704.

ne, sobre todo, preconsciente porque en él mismo se nos da un contenido de conciencia que todavía no se ha hecho manifiesto, un contenido de conciencia que ha de surgir sólo del futuro; dado el caso, un contenido que todavía tiene que surgir objetivamente en el mundo. Así, por ejemplo, en todas las situaciones productivas que se afanan en el alumbramiento de algo que no se ha dado nunca. En esta dirección está dispuesto el sueño hacia adelante, con ello se halla saturado lo todavía-no-consciente como forma de conciencia de lo que se aproxima; el sujeto no olfatea aquí el aire viciado de un sótano, sino el aire fresco del amanecer.

*Lo todavía-no-consciente en la juventud,
en las épocas de transición, en la productividad*

Toda energía fresca lleva en sí necesariamente este algo nuevo, se mueve en dirección a él. Sus mejores lugares se encuentran en la juventud, en las épocas en trance de cambio, en la producción creadora. El joven que siente alentar algo en sí sabe ya lo que significa la alborada, lo esperado, la voz del mañana; se siente llamado a algo que se mueve en él mismo, en su propia vivacidad, y que trata de superar lo que ya ha llegado a ser, el mundo de los mayores. La juventud, en el buen sentido de la palabra, cree tener alas y que todo lo justo y cierto espera su llegada tempestuosa, que va a ser conformado por ella o, al menos, va a ser liberado por ella. Con la pubertad comienza el misterio de la mujer, el misterio de la vida, el misterio de la ciencia. ¡Cuántos estantes inexplorados no ve rebrillar ante sus ojos la juventud lectora! La época en flor está repleta de amaneceres hacia adelante y consiste, en más de la mitad, en situaciones todavía no conscientes. En la juventud, entre los veinticinco y los treinta años, estas situaciones se hallan, sin duda, amenazadas. Lo que, sin embargo, se ha conservado de juventud hasta entonces, se conserva para siempre en toda persona que no se ha contagiado de la podredumbre del ayer y se le ha entregado, y se conserva ante la vista como algo cálido, lúcido o, por lo menos, consolador. La voz del ser diferente, ser mejor, más bello, es en estos años tan sonora como intacta; la vida significa «mañana»; el mundo, «lugar para nosotros». La buena juventud persigue siempre las melodías de sus sueños y de sus libros, espera encontrarlas, conoce el deambular ardiente y sin sentido por los campos y la ciudad, espera la libertad que se encuentra ante ella. La juventud es un anhelo, una mirada hacia fuera de la cárcel de la coacción externa, enmohecida, o que le parece enmohecida; hacia

afuera también de su propia inmadurez. La empuja el deseo de la vida como persona mayor, pero de una vida totalmente transformada. Si la juventud coincide, sobre todo, con una época revolucionaria, con un *giro de los tiempos*, y si la mentira no le ha puesto la cabeza sobre los hombros, como hoy acontece tan a menudo en Occidente, entonces es cuando sí que sabe lo que significa el sueño hacia adelante. Entonces la juventud pasa de un vislumbre vago, y sobre todo particular, a un vislumbre más o menos agudizado socialmente, y socialmente representativo. El mejor ejemplo lo dieron, en su tiempo, los «naródniki» rusos, que se mezclaron con el pueblo para luchar con él contra el zarismo, con alboradas sentimentales o iracundas. Utopizaban las conversaciones entre estudiantes en el polvoriento bulevar de la pequeña ciudad rusa. Y más adelante, con la creciente claridad socialista, en las grandes ciudades, unidos con los trabajadores, se perfiló sólidamente el amanecer que se hallaba en la conciencia y por encima del tiempo. Más de medio siglo antes de la Revolución de octubre, incluso la novela trivial rusa hacía corresponder a la juventud con el giro de los tiempos. Alemania tuvo sus estudiantes revolucionarios en el *Sturm und Drang*, en los decenios que precedieron a la revolución de 1848 (Vormärz)⁴², y los tiene hoy también, en la nueva república, siempre con el objetivo a la vista. Juventud y movimiento hacia adelante son sinónimos. Durante estas épocas, y mientras son actuales, lo que se respira no es una sensación fisiológica de primavera, sino algo más: el ambiente de las épocas de cambio es sofocante, como si encerraran una nube de tormenta. De ahí que siempre se les aplicaran las categorías de la meteorología o del nacimiento: como la calma que precede a la tempestad, como el marzo de la historia o, de manera más intensa y concreta, como la sociedad que está preñada de otra sociedad nueva. Épocas como la nuestra comprenden bien la situación de cambio; incluso sus enemigos, los fascistas en Italia y Alemania, lo único que pudieron hacer fue engañar, disfrazándose de revolucionarios: un mañasmo que se presenta como sol de primavera. Los giros de las épocas son las épocas juveniles de la historia, es decir, se hallan objetivamente ante las puertas de una nueva sociedad que asciende, de la misma manera que la juventud se siente ante el umbral de un día todavía intacto. El ejemplo más claro de un giro semejante es, hasta ahora, el del Renacimiento, especialmente también desde el punto de vista ideológico y cultural. Más claramente que en ningún otro mo-

42. El periodo anterior a 1848 es conocido en Alemania como Vormärz.

mento histórico se da aquí, en el primer tránsito de la sociedad feudal a la moderna burguesa, puesta en marcha y esperanza, todavía-no-conciencia como presentimiento consciente. Las palabras *incipit vita nova*⁴³ designaban entonces, también psíquicamente, la calidad de aurora de la época; surgía el empresario, todavía progresivo, y con él el sentimiento de la individualidad; la conciencia de la nación se dibujaba en el horizonte; la individuación y la perspectiva se vierten en el sentimiento de la naturaleza y en la visión del paisaje; las tierras lejanas se abren y ofrecen nuevos continentes; el firmamento mismo salta en pedazos y deja que la mirada se dirija al infinito. Todos los testimonios del tránsito de los siglos XV y XVI nos hablan de un poderosísimo preconsciente, de un preconsciente que salvaba espacios, que se lanzaba más allá de los límites marcados por las columnas de Hércules. Comienza, o parece comenzar, una renovación total del arte, de la vida, de la ciencia. Este «último cuarto de hora antes de hacerse de día» nos aparece bastante tarde, pero suficientemente articulado, en el *Novum Organon* de Bacon:

Sé bien que el hombre que dispone de tiempo puede, trabajando en común, alcanzar cosas grandes si sigue mi ruta. Y aun cuando yo no estuviera tan seguro de ello, aun cuando no soplara con tanta fuerza y tan indudablemente el viento de las costas de un nuevo mundo, tendríamos, sin embargo, que intentar salir del atasco en que se encuentra nuestro miserable conocimiento de la naturaleza⁴⁴.

El aire de tales primaveras históricas vibra con proyectos que buscan su realización, con pensamientos que se incuban. Nunca son más frecuentes y comunes las acciones prospectivas que en estas épocas, nunca más lleno de contenido lo anticipatorio, nunca más irresistible el contacto con lo que se aproxima. Todas las épocas en tránsito están llenas, incluso repletas, de lo todavía-no-consciente; y una clase ascendente es siempre su soporte. La expresión posterior al Renacimiento de esta situación la tenemos en el monólogo de *Fausto*; los ingredientes del «adelante» son aquí también hastío, sueño diurno, alborada. Y de igual manera, estas épocas se debaten con problemas que apenas si se dan en germen en la realidad existente. El Renaci-

43. Palabras que aparecen en el comienzo de *Geist der Utopie* (1918), en GA 16, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1971, p. 9, y que hacen referencia a la obra de Dante *La vida nueva*, que Bloch gusta de utilizar en muchas ocasiones.

44. F. Bacon, *La gran Restauración*, trad. de M. Á. Granada, Alianza, Madrid, 1985, p. 166.

miento, por ejemplo, como, más adelante, la llamada «época de los genios» (1770-1785) (*Genieperiode*) alemana, pone al descubierto, saca a la luz, a la nueva luz del día, las tendencias de desenvolvimiento de la época. En estos tiempos el hombre se siente claramente como un ser no fijado definitivamente, como un ser que, junto a su entorno, constituye un cometido y un gigantesco recipiente lleno de futuro.

A la producción espiritual misma le precede un crepúsculo matutino, algo peculiarísimo. La *productividad espiritual*, la *creación*, se muestra, sobre todo, llena de lo todavía-no-consciente, de la juventud que se potencia en la producción; también aquí la juventud es el presupuesto y se halla en actividad permanente. Como en el cañaveral rumoreante de Lenau, la juventud dotada tiene un comienzo que se pierde fácilmente:

Y me imagino que oigo susurrar
levemente el sonido de tu voz,
cómo se hunde en el lago
tu dulce canto.

En su desenvolvimiento, la juventud tiene la gratitud del devenir y la visión maravillosa que nace de él y que hay que conformar; tal como nos lo dice Goethe en el «Preludio en el Teatro»:

Dame, una vez más, los tiempos
en los que yo mismo estaba en devenir,
en los que nacía, siempre de nuevo,
un manantial de canciones comprimidas,
en los que la niebla me ocultaba el mundo,
en los que el capullo prometía aún maravillas,
en los que quebraba los miles de flores
que llenaban en exceso todos los valles⁴⁵.

Aun después de acabada, la juventud permanece en el mismo lugar por lo que a la producción se refiere; también después de poner término a la obra siente la audacia ingarantizada o la anticipación audaz. Así, por ejemplo, en la oda de Klopstock «Al amigo y al enemigo», treinta años después de haber comenzado el «Mesías»:

Llena de sed de inmortalidad
se hallaba el alma ardiente del adolescente.

45. J. W. Goethe, *Fausto*, trad. y notas de J. M.^a Valverde, Planeta, Barcelona, 1980, p. 9.

Vigilaba y soñaba el
viaje audaz por el océano del futuro.

Gracias otra vez a ti, mi antiguo acompañante,
genio mío, que me mostraste lo terrible que allí era.
¡Cómo señalaba tu báculo dorado! Y a mí
me aterraban las obras poéticas de altos
mástiles, a todo trapo y, sin embargo, sumergidas.

Me hice serio hasta la melancolía, profundicé
en el fin, en la dignidad del héroe, en el
tono fundamental, en la reserva, en el ritmo;
aspiré, llevado por la psicología, a indagar
qué es lo que era la belleza de la poesía,
revoloteé y gravité sobre los monumentos de la patria,
busqué los héroes y no los encontré; hasta que,
al final, me derrumbé de cansancio,
para, después, como despertando del sueño,
ver de repente, en torno a mí, cómo brillaban llamas del trueno.

En el gran himno «Ex Oriente lux», al nuevo día anunciador,
Hölderlin mantiene encendida en el mundo la mañana en medio de
las tinieblas; es la luz de la juventud, una luz productora, que sabe
encontrarse en el más remoto acontecer como si no fuera nada re-
moto, sino anunciación:

La mañana despierta tal como se desgrana el
preludio en el espacio sagrado
desde los registros inagotables del órgano;
y la corriente melódica pura recorre
en todo su entorno, de espacio en espacio,
hasta llegar a las sombras frías del edificio,
llenando todo de entusiasmo.
Pero ahora es el despertar, y de igual manera
que el coro de la comunidad responde
al sol de la fiesta,
así también llega a nosotros la palabra del Oriente
y en las rocas del Parnaso y del Citerón
oigo yo, ¡oh Asia!, el eco de ti, que se quiebra
en el Capitolio y abruptamente baja de los Alpes,
para llegar como algo extraño a nosotros,
la evocadora,
la voz que forma los humanos⁴⁶.

46. F. Hölderlin, «En las fuentes del Danubio», en *Obra poética completa II*,
cit., p. 87.

La productividad no cesa de despertarse en la misma medida en que es despertada por el acicate del tener-que-expresarse. El tener-que-expresarse fuerza, sobre todo, cuando lo que vaga ante la mirada, aquello a lo que habría que dar forma, se nos oculta, coquetea, con su retirada: cuando el trabajo, antes de alcanzar un nuevo ímpetu, parece escaparse a sus autores, exigiéndoles urgentemente este nuevo ímpetu, cuando el tema del trabajo se cosifica en algo vacilante, susurrante, incluso dudoso, y parece echar en cara su demora al tener-que-expresarse. Y sin embargo, quien, como dice Leonardo da Vinci, se halla vinculado a una estrella, éste no vuelve ya las espaldas, y la moral de la productividad se confirma en llevar a término toda incitación, en sacar a la luz del día, puro y estricto, el contorno del contenido que se tiene ante la vista. ¡Cuánto más cuando coinciden en calidades felices, simultáneamente, *juventud, giro de los tiempos y productividad*! Como acontece en el joven Goethe, en el fragmento de *Prometeo*⁴⁷, en la intención gigantesca del *Fausto* —incluso en su versión primitiva—, pero, sobre todo, en la frase más cargada de intimidad de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*: «Los deseos son presentimientos de las capacidades que anidan en nosotros, precursores de aquello que seremos un día capaces de realizar»⁴⁸. Luego trabajan y se logran los actos prospectivos por razón de la grandiosa espera hecha dueña de sí misma, por afinidad con la estrella que se encuentra aún en el horizonte, por esa fuerza hacia lo intacto que hace decir a Dante: *L'acqua che io prendo giammai non si corse*⁴⁹. Esta sentencia es la que, en último término, aúna en un aro único juventud, giro de los tiempos y productividad; y no altaneramente, sino describiendo lo que acontece en las creaciones, lo que tiene que acontecer.

Algo más sobre la productividad: sus tres estadios

Hasta aquí, sobre la gran inquietud, cuando ésta se cubre con el sueño hacia adelante: como una inquietud activa, dirigida con el nuevo origen contra la rigidez que se constituye en el presentimiento. Este

47. J. W. Goethe, *Prometeo*, en *Obras completas* III, ed. de R. Cansinos-Assens, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 1899-1905.

48. J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, ed. de M. Salmerrón, Cátedra, Madrid, 2000, p. 92.

49. Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, en *Obras completas*, versión castellana de N. González Ruiz, BAC, Madrid, 1980, p. 369: «El agua que voy a cruzar no se atravesó nunca» (Paraíso II, 7). Ángel Crespo traduce «nadie ha surcado el agua que navego» (Planeta, Barcelona, 1983, p. 430).

presentimiento constituye, de ordinario, también el sentido de lo que está originándose. Si el presentimiento es creador, se combina con la fantasía, especialmente con la de lo objetivamente posible. El presentimiento laborable es productividad espiritual, sólo que considerada como *productora de obra*. En otra consideración, la productividad se presenta como triple extensión hacia lo aún no acontecido: como incubación, como la llamada inspiración y como explicación. Las tres pertenecen a la facultad de poder traspasar hacia adelante los márgenes de la conciencia anteriores. En la *incubación* se da una indicación violenta, apunta a aquello buscado que se aproxima nebulosamente. La niebla es, también psíquicamente, el mejor tiempo para la siembra, sólo que no hay que detenerse aquí; existe incluso un estadio de oscuridad, pero con la disposición intensa de aclararse. El estado de la disposición representa ya en sí una contradicción que trata de resolverse; esta disposición es el estado tan medroso como feliz de no ser lo que nuestra naturaleza es de acuerdo con su más real aspiración, y ser, a la vez, exactamente lo que no es todavía. En esta contradicción se encuentra también todavía la disposición más desarrollada, la efervescencia, en la que se prepara y se anticipa una dicción y una conformación de configuración ya total. En todo caso, la espera está aquí presente, con independencia de la carga mayor o menor con que aparezca el tres-cuartos-de-hora-antes-del día. A esta incubación la sigue, la mayoría de las veces, una clarificación repentina, deslumbrante; una clarificación que viene, por así decirlo, desde fuera, o, como se dice falsamente, desde lo alto. Por eso entra en uso la expresión *inspiración*; con ella se pone de relieve lo inesperado, lo iluminante y entusiasmador, la visión repentina. La incubación, que encierra en sí algo inefable, más aún, que, por exceso, puede provocar una especie de vacío de conciencia, se disuelve en tanto que hermetismo. La solución puede tener lugar, en casos sencillos, por la aglomeración de ocurrencias, que, en tanto que tales, sólo rodean o anuncian la idea principal; a veces, también, la siguen después de haberse manifestado aquélla. Esta manifestación misma aparece tan superpotente y, al parecer, hasta tal punto como solución del problema que sucede como si ni la idea ni su reflexión hubieran existido durante la incubación. Asimismo se disuelve la concentración externa que había distinguido la cerrazón del último estadio, y que nos sale al paso en la lámina de Durero *Melancolía*, en la figura geométrica en el aposento, como símbolo mental que concentra en sí toda la reflexión en su torno. La solución surge tan repentinamente, tan sin transición al parecer, es decir, sin conciencia del largo período fermentador de

la incubación, que la inspiración lleva —ha llevado, más bien— fácilmente consigo, además del sentimiento de la liberación, el sentimiento milagroso de un regalo mágico. La visión que aporta está unida, desde luego y con gran facilidad, a la embriaguez de la dicha, a pesar de que de ella hay que eliminar, como todos los elementos enrarecidos, tanto las interpretaciones mágico-arcaicas como las trascendentales. Lo productivo no es un chamán ni tampoco un fragmento psicológico del tiempo primigenio; no es un rescoldo de este trasfondo ni tampoco, como Nietzsche quería recordar coquetamente, el portavoz de potencias superiores. Esta mitificación trascendente de la inspiración, como si nos viniera de lo alto, carece de sentido. Si es superior a la interpretación mágico-arcaica, lo es tan sólo porque, al menos, trata de hacer justicia al *transcendere*, es decir, al elemento amplificador y superador de la creación espiritual, y no falsea ésta convirtiéndola en un advenimiento, en una repetición. Que en el acto de la productividad no tiene lugar ninguna regresión arcaica lo muestra justamente la constante experiencia de iluminación unida a la inspiración. En la mayoría de los casos ésta es completamente clara, y en la cima de la conciencia es incluso describible, como lo hace, de manera famosa, Descartes cuando encuentra el principio del *cogito ergo sum*: «El 10 de noviembre de 1619, cuando se me apareció la luz de un descubrimiento maravilloso»⁵⁰. ¿Y dónde se halla la chispa de esta iluminación, una vez que ni el chamanismo de abajo ni el entusiasmo de arriba han suministrado otra cosa que interpretaciones supersticiosas? La chispa de la inspiración se encuentra en la *coincidencia* de una disposición específicamente genial, es decir, creadora, con la disposición de una época para suministrar el contenido específico maduro para la expresión, conformación y realización. Para que este *novum* pueda salir de la mera incubación y hacerse repentinamente lúcido tienen, pues, que estar prestas las condiciones, no sólo subjetivas, sino también objetivas, para la expresión de un *novum*. Y estas condiciones son siempre de índole progresiva económico-social. Sin el cometido capitalista no hubiera tenido nunca su inspiración el cometido subjetivo del *cogito ergo sum*; sin el incipiente cometido proletario hubiera sido inencontrable el conocimiento de la dialéctica materialista o hubiera quedado en un mero *aperçu* meditativo y no hubiera explotado como un rayo en el suelo de un pueblo que ha perdido la ingenuidad. Y la irrupción del relámpago gigantesco en el

50. R. Descartes, *Olímpicas*, en *Obras escogidas*, selección, prólogo y notas de Ezequiel de Olaso, Charcas, Buenos Aires, 1980, p. 23.

individuo genial adquiere tanto el material en que se enciende como el material que ilumina tan sólo del *novum* del contenido de la época, el cual apremia para convertirse en idea. Y esto es así, desde luego, incluso cuando, como en tantos casos, la receptividad de una época no se encuentra a la altura de la época, y menos aún sus consecuencias, sus tendencias y latencias y el influjo derivado de ellas. También la inspiración procede del cometido de la época que se percibe en el individuo genial, que se manifiesta de acuerdo con sus facultades y se potencia con su potencia. El misterio del mundo, que se presenta como nuestro cometido en el tiempo y que precede a las grandes disposiciones individuales, es, desde luego, suficientemente potente como para mantener cargados con incubación a los llamados a su articulación, pero no suficientemente potente como para dar solución al ingrediente de lo posible en cada caso, de la visión social futura. Si se tiene ante la vista tan sólo el misterio del mundo, sin relación concreta con la época, a lo único que se llega, incluso en las más altas inteligencias, es a aquella angostura de la incubación que Hegel, volviendo la vista al estancamiento en los comienzos de su carrera, describía así:

Por propia experiencia conozco este estado del ánimo, o mejor dicho, de la razón, cuando uno se ha lanzado con interés y con sus sanciones a un caos de los fenómenos [...], y teniendo certeza interna acerca del objetivo, no se ha llegado aún a alcanzar claridad y detalle de la totalidad [...] Todo individuo experimenta un giro semejante en su vida, el punto oscuro de concentración de su ser⁵¹.

Y por lo que se refiere a la coincidencia necesaria con el *kairós* histórico como cualidad constitutiva de la genialidad, escribe con mucha objetividad el hegeliano Rosenkranz, teniendo presente a su maestro:

El genio no es grande, como el talento, por la multilateralidad formal, sino porque lleva a cabo objetivamente como destino individual lo que es necesario en una esfera. Precisamente por ello el genio tiene sólo en la historia su canon, porque tiene que estar más allá de todo lo dado y elaborar como satisfacción personal lo que demanda justamente la época como curso objetivo de la cosa. Dentro de este cometido, el genio domina con fuerza demoníaca, mientras que, fuera de él, es impotente y puede, sin duda, formarse de modo múltiple, pero no crear lo nuevo⁵².

51. *Briefe von und an Hegel*, I, 1887, p. 264.

52. K. Rosenkranz, *Psychologie*, Königsberg, 1843, pp. 54 ss.

¡Y de qué modo tan excelente hubiera podido aplicarse esta consideración entonces, en 1843, a Marx, a un genio juvenil que comenzaba a realizar como su destino individual lo objetivamente necesario en una esfera, y que, como nadie, iba a experimentar el rayo de la inspiración, entonces en plena coincidencia pensada con la tendencia histórico-social de su época! La inspiración en general, siempre que es creadora de obras, procede, por tanto, de la confluencia de sujeto y objeto, de la confluencia de su tendencia con la tendencia objetiva de la época, y es el relámpago con el que alumbra esta concordancia. Después tiene lugar la chispa, una chispa inmanente; la inspiración es así la iluminación en el ser mismo de la tendencia-latencia provocada por la conciencia más fuerte en cada caso. En el autor surge la idea clara de la obra, que no se satisface, ni antes en la incubación, ni ahora en la inspiración, sino que sigue impulsando hacia adelante, y que tiene que encontrar sitio en la topografía del paisaje mostrado por el resplandor repentino.

Es aquí donde, en último término, se realiza lo que había mostrado la inquietud y su premonición. Ello tiene lugar en el último acto de la productividad, en el acto atormentado y laborioso de la *explicación*. El genio es laboriosidad, pero una laboriosidad en la que la elaboración no envejece nunca, en la que no cesa jamás la obsesión. No es lícita ninguna cisura, ni entre la visión y la obra, ni entre la obra y la visión. Como dice van Gogh: «El primer resplandor que enciende la impresión impulsora tiene que haber comenzado ya él mismo a pintar»⁵³. El genio es, por eso, la laboriosidad específica que lleva sin cesar a su expresión el resplandor visionado, de tal suerte que lo realizado no sólo presta a lo proyectado fuerza, sino también intensidad. Como decía exactamente Schopenhauer: «El talento es como un arquero que da en un blanco que los demás no pueden alcanzar; el genio, empero, como un arquero que da en un blanco que los demás no pueden ni siquiera ver»⁵⁴. Precisamente esta verdad anula la definición radicalmente falsa del genio por Schopenhauer, según la cual el genio es pura mirada estática del universo, es decir, que no le es necesario nunca ser anticipador. Pero justamente porque la genialidad contempla, traspasa, el horizonte dado en cada caso, no es mirada estática y contemplativa del universo, sino adelantada en las fronteras

53. V. van Gogh, *Cartas a Theo*, Barral, Barcelona, 1971, p. 155.

54. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, trad., introducción y notas de Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid, 2003, p. 423.

de un mundo que se aproxima; más aún, una parte esencial del mundo aún en formación. Psicológicamente, genialidad es la manifestación de un grado muy elevado de lo todavía-no-consciente y de la capacidad de conciencia y, en último término, de la capacidad de explicitación en el sujeto, en el mundo, de esto todavía-no-consciente. El grado de la capacidad genial se mide por la plenitud de su todavía-no-consciente, es decir, de su trascendencia mediada sobre lo dado hasta ahora conscientemente, sobre lo hasta ahora explicitado y conformado en el mundo. En este punto no es todavía necesario distinguir entre genio artístico y científico, ya que la sentencia de Dante *L'acqua che io prendo giammai non si corse* tiene aplicación psicológicamente tanto para las obras de altura artísticas como científicas. Conformación de lo hasta ahora no conformado; este criterio de la obra genial es el mismo en el arte (la reproducción plástica de una visión real) que en la ciencia (la reproducción conceptual de la estructura de la tendencia y latencia de lo real). En este distinto estrato de la objetividad, las explicitaciones en el arte y en la ciencia tienen de común que ambos se encuentran —cada uno en su caso— en el proceso de la objetividad, y que, siempre que se dé genio bastante en ellos, ambos se encuentran en la frontera de este proceso. Como conciencia progresiva y como maestro de esta conciencia, el genio es, por eso, también máxima sensibilidad para los giros en el tiempo y en su proceso material; es fuerza y capacidad para situarse a la altura de este tiempo, y para informar sagazmente tanto sobre el paisaje como sobre el horizonte de esta época en proceso. No es, por ello, muy desacertado el que Carlyle celebre al genio como solución en la premónición de los tiempos:

Lo que el precursor espiritual dice es algo que no estaban lejos de decir todos los hombres, algo que todos anhelaban expresar. Las ideas de todos parece que despiertan de un sueño doloroso al conjuro de sus ideas, y responden a ellas con asentimiento⁵⁵.

Aun cuando este asentimiento sólo acontezca en la próxima generación, o aún más tarde, la pólvora para el disparo estaba ya, de antemano, dispuesta, y si la opinión pública de la época no había oído todavía el tiro, era sólo porque fue disparado en el horizonte. Más aún, ello se muestra de la manera más enérgica en la explicitación de

55. Th. Carlyle, *Los héroes*, trad., prólogo y notas de J. Farrán y Mayoral, Orbis, Barcelona, 1985.

un todavía-no-consciente. *Lo todavía-no-consciente en su totalidad es la representación psíquica de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser en una época y en su mundo, en la frontera del mundo.* El hacer consciente lo todavía-no-consciente, la conformación de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser, se da sólo en este espacio, en el de una anticipación concreta; sólo en él se halla el volcán de la productividad y arroja sus llamas. El carácter magistral en la obra genial sólo es también comprensible como fenómeno del *novum*, un carácter magistral que es ajeno a la cotidianidad de lo que ha llegado a ser. Por eso toda gran obra de arte, independientemente de su ser manifiesto, está siempre sustentada por la latencia de la otra vertiente, es decir, por los contenidos de un futuro que, en su época, todavía no se había manifestado, cuando no por los contenidos de un estadio último aún desconocido. Sólo por esta razón tienen algo que decir las grandes obras de todas las épocas, a saber: un *novum* a interpretar que el tiempo anterior no había aún percibido; sólo por esta razón poseen la llamada eterna juventud una ópera como *La flauta mágica* o una epopeya delimitada localmente como la *Iliada*. Ello significa que las explicitaciones convertidas en obra genial no sólo han expresado perfectamente su propio día, sino que en ellas va inserta también la implicación permanente del *plus ultra*. Su lugar, el lugar de lo todavía-no-consciente, no se encuentra, ni mucho menos, en el suelo del inconsciente, en el lugar en que sólo se ha sumergido lo ya sido, lo ya vivido. Su lugar se encuentra en la frontera, allí donde continúa la génesis; más aún, allí donde, como lo adecuado, está siempre en trance de comenzar desde el principio. Los ríos del olvido discurren por el inframundo, pero la fuente Castalia de la productividad brota en el Parnaso *como en un monte*. Aun cuando procede de las profundidades, la productividad se abre camino así hacia la luz y constituye, una y otra vez, un nuevo origen, a saber: un nuevo origen a la *altura de la conciencia*. Es característico de esta altura que sobre ella se encuentre el azul, es decir, el color opuesto al orco, el nimbo oscuro y, sin embargo, transparente, de toda verdadera explicitación. Como color lejano, este azul designa igualmente intuitiva y simbólicamente la gravedad de futuro, lo que todavía no ha llegado a ser en la realidad, que es a lo que quedan referidas, en último término, como avanzadas todas las expresiones llenas de significación. Lo oscuro hacia adelante, en tanto que es un oscuro que se aclara, pertenece también a aquella conciencia lucidísima en la que el día no ha abandonado aún la aurora, pero se nos muestra como surgiendo de ella.

*Diferencias entre la resistencia que lo olvidado
y lo todavía-no-consciente oponen a la clarificación*

Un trabajo distinto es penetrar en la oscuridad que se extiende detrás o delante de nosotros. Tanto en el recuerdo como en la premonición laboriosa se desplaza el dintel de la conciencia. Pero mientras que en el primer caso se trata de sumirlo hacia abajo, en el segundo se traspone una frontera hacia arriba. Es cierto también que, en ambos casos, algo se opone a ganar conciencia, y se presenta una resistencia contra el desplazamiento del dintel. Pero no menos cierto es que la resistencia es de carácter muy distinto, si de lo que se trata es de recordar lo reprimido o de configurar lo presentido. En su teoría del subconsciente, el psicoanálisis ha tratado, hace ya tiempo, de caracterizar esta resistencia como la oposición a sacar a la luz lo reprimido. El origen de la represión misma se encuentra en la resistencia a hacer consciente un proceso o un fenómeno anímico. De esta manera el proceso permanece o se hace inconsciente y sólo envía a la conciencia un síntoma neurótico de sí. Ahora bien: este síntoma es signo siempre de que un proceso no ha sido vivido hasta el final, que ha sido interrumpido, de que el paciente no ha podido dominar algo. Y la misma resistencia que hace enfermo al individuo se opone también durante el tratamiento analítico al esfuerzo por hacer conscientes los fenómenos reprimidos subconscientes; es la resistencia de lo *ya-no-consciente* a hacerse consciente. En suma, una voluntad clara determina aquí la resistencia, y una vez quebrantada esta voluntad, lo olvidado resurge, al parecer, sin más, según esa teoría, de nuevo. Esta voluntad es tenida como puramente negativa, razón por la cual puede decir Freud: «La represión es el preliminar infantil de la condena». Los mismos motivos que hacían petrificar el trauma anterior obstaculizan ahora el camino a que se haga consciente. Y sobre todo: si, a pesar de ello, surge a la luz lo reprimido, se trata ya sólo de elementos caducos, que, ahora más que nunca, están superados y hundidos en el olvido.

De otra naturaleza es, en absoluto, la voluntad negativa allí donde se trata del camino hacia la oscuridad del «hacia adelante». La resistencia contra el hacerse consciente en el campo de lo todavía-no-consciente sólo en casos raros o nunca reviste rasgos neuróticos. Esta resistencia se nos muestra únicamente cuando en la voluntad productiva surge una desproporción entre la fuerza y la voluntad; una desproporción, desde luego, que provoca uno de los más ásperos dolores. Aquí falta una cerrazón frente al esclarecimiento, una cerra-

zón tal como se da en el sujeto cuando se trata de sacar a la luz algo reprimido, es decir, cuando se trata de hacer consciente algo ya-no-consciente. En el que produce, en tanto que sujeto de la voluntad productora, no se da una resistencia contra esta voluntad y sus contenidos, ni menos aún contra el éxito de la ruta hacia lo todavía-no-consciente y sus tesoros. Esta resistencia la deja, más bien, a los *sujetos receptivos* de la obra, a esa barrera de la *receptividad*, a la que tantas veces se ha llamado la resistencia del mundo ciego. La misma psicología de la producción no muestra resistencia alguna frente a los actos de esclarecimiento de que tratamos; la resistencia innata y característica de la producción no pertenece, en absoluto, al sujeto humano. La resistencia se encuentra, más bien, en el material elaborado por el sujeto, y es reflejada tan sólo por el esfuerzo específico de la explicitación. La resistencia se halla en la turbulencia del *novum*, de lo todavía inconfigurado, en ese *nuevo material* extraño a toda cotidianeidad. Más aún: la resistencia a la receptividad, cuando se cierra a obras geniales, cuando no las entiende o se opone a ellas desmesuradamente, lleva siempre en su fondo —si prescindimos del resentimiento psicológico— la desazón frente a la dificultad de lo objetivamente nuevo, con lo cual se pone de manifiesto que la resistencia en sentido propio contra el esclarecimiento de lo todavía-no-consciente es, en el fondo, la resistencia contra el material todavía intacto. En este campo todo comienzo es difícil, tanto más difícil cuanto que lo nuevo, aquello a lo que se dirigen los adelantados productivos, consiste, en lo esencial, en ese algo que aún está por surgir. A ello se debe que las nuevas verdades, en tanto que verdades de lo objetivamente nuevo, sólo surgen en su articulación de modo titubeante y como *astra per aspera*. En tanto que plan o esbozo, las ideas coexisten fácilmente las unas junto a las otras, pero no hace falta más que dar un paso más y ya comienzan las dificultades de la obra. Incluso dado el caso de facultades suficientes, a ellas se deben las dificultades, los múltiples retrocesos al taller, al laboratorio, al cuarto de trabajo, los innumerables campos de batalla sin victoria o con una victoria diferida. Y, de otro lado, lo que eriza el camino de la productividad no es lo reprimido, sino lo todavía-no-consciente, lo todavía-no-llegado-a-ser. Las razones de ello se encuentran en el campo de la cosa misma, de un campo todavía no delimitado, ni mucho menos amojonado. En resumen, hay vigilantes de altura, y estos vigilantes se encuentran en el mismo material.

Esta barrera, tan eficaz, se nos aparece siempre como una barrera histórica. Más exactamente, como una barrera *social*; y ello incluso

cuando lo que ha de expresarse o lo que ha de conocerse no es, de por sí, algo nuevo. Es decir, cuando se trata de adquirir un nuevo conocimiento tan sólo, pero no, a la vez, también un conocimiento de lo objetivamente nuevo, de lo que está surgiendo objetivamente. En la historia hay, por eso, una *cerrazón económico-social* insuperable incluso para el espíritu más audaz. En la conciencia dada se dan muchas antelaciones y anticipaciones, y muchas de ellas fueron concretizadas, esclarecidas en un todavía-no-consciente; las barreras sociales impidieron, no obstante, su realización. Y así ha sido posible que grandes investigadores, desde su punto de vista histórico-social, y por razón de él, no hayan alcanzado —como los antiguos decían— ni siquiera la mitad de Minerva. Ningún matemático griego hubiera comprendido el cálculo diferencial, ni siquiera Zenón, por muy cerca que estuviera de él. Lo infinitamente pequeño, las dimensiones variables, se hallaban por debajo del horizonte de la sociedad griega; sólo el capitalismo hizo que lo hasta entonces firme y finito se hiciera fluido, que el reposo fuera concebido como un movimiento infinitamente pequeño, que pudieran pensarse dimensiones inestáticas. A ello hay que añadir también que a la sociedad esclavista griega le era ajeno, también gnoseológicamente, el concepto del trabajo. La sociedad griega concibió siempre el proceso del conocer tan sólo como una contemplación receptiva, nunca como una actividad; y ello por muy próxima que pudiera estar esta concepción al estoicismo con su «factor subjetivo». No todas las intuiciones y obras son posibles en todas las épocas; la historia tiene su plan, y es corriente que las obras que trascienden su época no sean comprensibles, y mucho menos realizables. A elló aludía Marx cuando decía que la humanidad sólo se plantea problemas que puede resolver. Los cometidos que trascienden su época son irresolubles en concreto, incluso allí donde pueden, excepcionalmente, ser planteados en abstracto. Esta barrera se basa, empero, en último término, tan sólo en la situación histórica del *material*, y muy especialmente en su propio estadio procesual e inconcluso, tal como se da en el esfuerzo, en el frente y en la fragmentariedad. Allí también donde lo que sólo se fragmenta es un nuevo conocimiento, y no un conocimiento de algo objetivamente nuevo, ¡y cuánto más allí donde, como en el concepto del trabajo, se halla bajo la perspectiva del horizonte toda la objetividad o, lo que es lo mismo, toda la sociedad burguesa! Lo que, en último término, determina la resistencia a la productividad sigue siendo aquí el curso áspero de la objetividad, la cerrazón, sólo a veces intuitiva, del «*novum*» en la totalidad del proceso social: de un proceso que se nos

muestra como el mundo. La resistencia, fundamental sin duda, pero histórica y temporal, se subraya también allí donde se piensa superada, aunque sólo por la audacia. Así, por ejemplo, en el maravilloso programa anti-agnóstico de Hegel:

La esencia hermética del universo no tiene en sí fuerza suficiente para resistir al valor del conocimiento; tiene, más bien, que ceder ante él, y que ofrendar a sus ojos y poner a su disposición su riqueza y su profundidad⁵⁶.

Como se ve, tampoco aquí falta la palabra «resistencia», a pesar de que no se trata, ni mucho menos, de objetos de la subconsciencia. A lo que se alude, más bien, es al hermetismo de todo un universo, y se alude desde el punto de vista de la gran osadía del conocimiento. ¡Cuánto más grande no es la resistencia de la objetividad allí donde la relación sujeto-objeto no se da, como en Hegel, como un universo panlógico y, a la vez por ello, cerrado en sí mismo! ¡Allí donde se halla en curso un proceso inconcluso, que además lleva la rúbrica del «espíritu», tan familiar a todo profesor idealista! Lo que es justo es, además, el soporte del proceso «materia» y un algo que de ningún modo de por sí, y de acuerdo con el sedicente ideal universal, hace coincidir el sujeto con el objeto, sino un algo que si es posible, lo es sólo en tanto que resultado de un esfuerzo duro y esforzado contra la resistencia. El ser del universo, cerrado y presto todavía, como materia, a un proceso inconcluso de su objetivación, no puede ser ni explicado ni mucho menos expuesto como algo abrumadoramente claro en la reflexión. Lo que todavía no ha llegado a ser, lo todavía no logrado, es algo así como una selva, comparable a ésta en sus peligros, pero muy superior a ella en sus posibilidades. Lo que fundamenta, por eso, en último término, la resistencia al objeto, este algo que todavía no ha llegado a ser, que todavía no se ha conseguido, constituye, por tanto, la última resistencia, y es a la vez, claramente, algo muy distinto de la represión o de la ocultación. El misterio del universo no se encuentra en una especie de detritus cosmogónico-analítico, sino en el horizonte del porvenir a ganar, y la resistencia que se opone a esta apertura no es la de un cofre enigmático, como en las fábulas míticas, con sabuesos malignos como vigilantes, sino que es la resistencia de una plenitud en proceso, todavía no manifiesta. A ello se debe, muy característicamente, que el idealismo objetivo, y más aún el espiritua-

56. G. W. F. Hegel, *Werke*, VI, 1840, p. XL.

lismo, se proponga, la mayoría de las veces —en virtud de la falsa ecuación pensamiento = ser— determinar lo esencial detrás de los fenómenos, como si simplemente se encontrara geográficamente en otro lugar; mientras que Marx, a quien no puede tachársele de «agnóstico», habla del «reino de la libertad» sólo de modo privativo, a saber: como de la mera no-existencia de las características de la sociedad clasista o, en último extremo, en la profunda y lejana significación, aún vaga, de una «naturalización del hombre, de una humanización de la naturaleza»⁵⁷. La sedicente esencia del universo es por tanto hermética en y para sí, y lo es en el sentido de la no-mostración-todavía de sí misma. *Esta su propia naturaleza como cometido es lo que la hace difícil*. Y para vencer la dificultad no es sólo necesario el conocimiento en el sentido de sacar a luz lo que fue, sino el conocimiento en el sentido de planificación de lo que se está haciendo. Por eso es necesario un conocimiento que contribuya de modo decisivo a este devenir, en tanto que un devenir hacia algo mejor. La revolución y el genio tienen confianza en que este empeño abigarrado no ha sido ni será en vano, pese a la resistencia en él y en la levadura del mundo.

*Epílogo sobre la barrera que ha impedido
durante tan largo tiempo el concepto de lo todavía-no-consciente*

Incluso la mirada interna topa con grandes dificultades para ganar claridad sobre sí misma. Se trata de una resistencia propia dada objetivamente; la vida anímica causa el efecto de algo fugitivo, vago. ¡Cuánto tiempo no ha tenido que pasar hasta descubrir que esa vida se percibía a sí misma, es decir, era *algo consciente*! Y los procesos anímicos subconscientes sólo desde hace poco más de doscientos años son denominados como tales con su nombre. Como disculpa puede aducirse que los procesos subconscientes no son dados sin más a la atención, sino que tienen que ser deducidos de signos externos y encierran contenidos olvidados. Más difícilmente comprensible es, sin embargo, que después de haberse hecho objeto de la atención lo consciente, e incluso lo subconsciente, haya escapado a la atención durante tanto tiempo *lo todavía-no-consciente*. Porque éste no tiene que ser sacado a la luz por medio del recuerdo, sino que nos es dado

57. Véase K. Marx, *El Capital. Crítica de la Economía Política*, ed. a cargo de Pedro Scaron, libro III, vol. 8, Siglo XXI, Madrid, 1981, p. 1044. Bloch utiliza en muchas ocasiones la bella expresión de Marx.

directamente como acto propio, en el presentimiento, independientemente de lo que constituye su contenido. No obstante lo cual, lo vago, abierto, figurativo de lo todavía-no-consciente fue presentado como si se tratase sólo de algo subconsciente; y en esta penumbra se encuentra oculto hasta hoy. Como es sabido, el inconsciente fue descrito psicológicamente, por primera vez y dando un largo rodeo, por *Leibniz*. El descubrimiento no se debió sólo a la observación, sino también a la teoría; lo observado vino posteriormente como un ejemplo que sirvió para ilustrar la teoría. Una de las leyes fundamentales de *Leibniz* era la de la conexión sin lagunas del universo; esta *lex continui* no permite ninguna interrupción, ningún espacio vacío en ningún punto. Si parece éste existir, lo que ocurre es que se halla ocupado con un algo que va surgiendo y desarrollándose; el cálculo diferencial expresa matemáticamente este infinitamente pequeño como un momento en movimiento. Pero así como hay pequeñísimos impulsos del movimiento, así también los hay de la intensidad de la representación, de la conciencia graduada de acuerdo con su claridad y precisión: son las llamadas *petites perceptions insensibles*. Como ejemplo se refiere *Leibniz* a percepciones debilísimas que, por razón de su debilidad, quedan imperceptibles o inconscientes, pero que se hacen conscientes cuando se acumulan en número bastante, como acontece, por ejemplo, con el ruido de las olas o con la suma de voces confusas. Es decir, que tienen que existir ya con anterioridad en el alma, lo mismo que representaciones olvidadas que, si alcanzan suficiente intensidad, se hacen presentes a la conciencia. En el prólogo a los *Nouveaux essais* *Leibniz* califica de gran descubrimiento la noción de las *petites perceptions*:

Las percepciones que escapan a la observación revisten en la teoría del espíritu, para decirlo con una palabra, la misma gran significación que los cuerpos que escapan a la observación en la física; y es igualmente irrazonable rechazar los unos o los otros con el pretexto de que caen fuera del campo de nuestros sentidos⁵⁸.

De esta manera surge de la *lex continui* el concepto del inconsciente; más aún, puede decirse *cum grano salis* que surge del cálculo diferencial como su *pendant* en el alma. A la vez, sin embargo, el concepto del inconsciente así obtenido queda sometido totalmente a la conciencia dada. Desde su primera connotación el inconsciente

58. G. W. *Leibniz*, *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, ed. preparada por J. Echevarría Ezponda, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 49.

queda sellado como subconsciente. Una vez que el hombre alcanza la conciencia, ésta supera, e incluso elimina, las *petites perceptions*; conseguida la clarificación, estas «pequeñas percepciones» se nos presentan, más allá de ella, como nuevamente productoras, como elementos creadores. Sin embargo, el héroe mismo de la Ilustración había mostrado en el alma algo más que la conciencia, si bien sólo como resplandor lunar en la galería de los antepasados de la conciencia. La pura conciencia no es tenida ya como la característica esencial del espíritu humano, y se abre camino el concepto tan paradójico de una actividad anímica inconsciente. Y también comienza la singular ocultación de lo todavía-no-consciente en esta penumbra, la ocultación de lo todavía-no-consciente tras el resplandor lunar de un mundo genético del pasado. Es ahora cuando aparece esta *máscara* de lo todavía-no-consciente. Primero, con pseudomorfosis peculiares, que sólo ahora se echan de ver, en el *Sturm und Drang*; después, en el *Romanticismo*. Cincuenta años después de la muerte de Leibniz, con la publicación de su obra póstuma *Nouveaux essais*, resuena como un programa el término de las *petites perceptions* en los preliminares de aquella revolución burguesa que no había de tener lugar en Alemania. Para el *Sturm und Drang* el inconsciente es, sin duda, algo que se halla en un estrato inferior, algo que se encuentra en los orígenes de la historia del espíritu, pero que aparece aquí como fuente viva y bullente. El inconsciente no es ya, por eso, infinitesimal como los impulsos mínimos, ni diminuto como las *petites perceptions*, sino que en él flotan todas las nieblas del Norte y de las épocas primigenias, y en él parecen tener sitio lo mismo la gruta de Fingal⁵⁹ que el páramo de Macbeth, lo mismo el espíritu de la poesía hebrea que la catedral de Estrasburgo. Pese a su oscura nebulosidad, el inconsciente poseía la voz primigenia, el fuego, la juventud, el genio creador y arrebatador. Lo crepuscular en el *Sturm und Drang*, propio en sí de la Ilustración, aparece así revestido también, por primera vez, de futuro, y consciente asimismo de ello en medio de los vientos nocturnos de las épocas primigenias. Como decía Hamann, el Mago de esta Ilustración susurrante:

¿Quién puede pretender tener un concepto adecuado de lo presente sin saber de lo futuro? Lo futuro determina lo presente, y éste determina lo pasado, de la misma manera que la intención determina la naturaleza y la utilización de los medios.

59. Gruta o caverna de Escocia en la isla de Staffa, notable por las columnas de basalto que sostienen una bóveda del mismo material. El ruido del mar que penetra hasta el fondo inspiró a Mendelssohn una obertura.

Y refiriéndose a Ezequiel, 37, 1-6, sigue diciendo Hamann:

El campo de la historia me ha parecido por eso siempre como aquel amplio campo lleno de huesos, todos ellos consumidos y secos. Nadie más que un profeta puede predecir de estos huesos que en ellos crecerán venas y carne y que serán cubiertos por una piel.

También en la norma, ese orgullo de la conciencia racionalista, se rechaza, sobre todo, lo consumado, lo que ha llegado a morir en contraposición al brotar de la naturaleza, esa naturaleza que apremia por doquier como fuente. Y, sin embargo, todo ello permanece mezclado inexplicablemente con regresión, con el resplandor lunar de Osián, con paisajes y tumbas de héroes recubiertas de musgo. La inmadurez de Alemania para la revolución burguesa y, como consecuencia, los entrecruzamientos de la razón revolucionaria progresiva han convertido, en último término, el genio original más en un mensajero de los tiempos primitivos que en un mensajero del futuro. Es un rasgo que se intensifica en las curiosas complicaciones del Romanticismo. Las fuentes eran aquí muy vivas, sin duda, y algo inaudito pareció que iba a ponerse en marcha, pero el sentimiento de un ayer perdido se opuso a ello con una fuerza que el *Sturm und Drang* no quería ni podía conocer. Esta fuerza fue suministrada por la tendencia reaccionaria y dirigida contra la revolución burguesa, tendencia que determina de modo creciente el Romanticismo alemán, penetrándolo pese a la existencia de indudables rasgos progresivos en él. De una manera que hoy apenas podemos explicarnos, el Romanticismo cae bajo la seducción del pasado, y cae con una *lex continui* que, de acuerdo con la tendencia reaccionaria, sólo le permite ver castillos feudales destacándose en la noche mágica iluminada por la luz de la luna. Lo histórico se une crecientemente con lo arcaico, y éste con lo ctónico, de tal suerte que el interior de la historia aparece pronto como el interior de la tierra. Este sentimiento telúrico, esta incestuosidad del querer penetrar en el seno materno de la noche y del pasado, culminará, más tarde, en Bachofen, el teórico del matriarcado, aunque con cantos funerarios por la Ceres ctónica⁶⁰. De acuer-

60. Hay dos ediciones castellanas de la obra fundamental de Bachofen *Das Mutterrecht*, pero ambas son selecciones de algunos capítulos de la extensa obra: *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, ed. de María del Mar Llinars García, Akal, Madrid, 1987, y *Mitología arcaica y Derecho materno*, ed. de Andrés Ortiz-Osés, Anthropos, Barcelona, 1988. Es de interés para esta cuestión sobre todo el capítulo titulado «Cuestiones de método» (pp. 27-71 y 52-115, respectivamente).

do con la perspectiva nocturna, todo lo bueno y cargado de presentimientos procede del polo nocturno de la conciencia: la creación coincide con el impulso y el instinto, con el visionarismo atávico y el susurro de lo profundo. Para el romántico no había nada que le fuera tan afín en la vertiente del día, ni siquiera en el lado de la conformación y de la plenitud. Toda productividad, incluso la actitud de expectativa en que tan rico es el Romanticismo, se concentra aquí en imágenes antiguas, en el pasado, en lo inmemorial, en el mito, haciendo de ello un asidero frente al futuro, que sólo es concebido como paja, vacío, viento. No tiene por eso nada de sorprendente que la juventud y productividad de toda conciencia disfrace aquí su todavía-no-consciente en un culto de los antepasados; y es que falta la otra fuerza explosiva además de la productividad: la conciencia del giro de los tiempos. No es por eso tampoco sorprendente que, pese a las intensas, aunque vagas, expectativas del mundo de la restauración, el Romanticismo dirija siempre su mirada a un adviento en el que resuenan campanas míticas, las campanas de una ciudad sumergida. Görres, el renegado del gorro frigio, formuló de la manera más apasionada este *pathos* del pasado:

Tan rico era aquel mundo ido; un mundo sumergido sobre el que discurren las olas. Aquí y allí asoman todavía algunas ruinas, y cuando se aclara el turbión de las profundidades, vemos también cómo yacen en el fondo sus tesoros. Desde una gran lejanía miramos el maravilloso abismo en el que se encuentran todos los misterios del mundo y de la vida. Pero ¿podemos penetrar en esa raíz de las cosas que se halla oculta en Dios? La mirada se centra en las profundidades, nos fascinan los enigmas desde la lejanía, pero la corriente empuja hacia arriba y lanza hacia el presente al que se ha sumergido⁶¹.

Es muy característico que el impulso hacia el presente se acompañe de un lamento, y que el futuro no aparezca en el horizonte; hay, sin duda, enigmas de la lejanía, y ellos son los más urgentes para el romántico, pero todos se encuentran casi exclusivamente en el abismo, y la lejanía es y sigue siendo lo primigenio. Es verdad que el Romanticismo alemán poseía —y nunca podrá subrayarse esto bastante frente a una subvaloración abstracta anacrónica— también un carácter progresivo. Aquí hay que contar el sentido por las fuentes, por el devenir, por el crecimiento, el célebre «sentido histórico», que

61. J. Görres, *Mythengeschichte der asiatischen Welt*, Heidelberg, 1810, pp. 599 ss.

iba a crear ciencias enteras, como la historia del derecho o la germanística; ni hay que olvidar tampoco el elemento patriótico y, en consonancia con él, el órgano para la comprensión de toda gran obra nacional dentro de la literatura universal. Como lo prueba ya de por sí la celebración de Wartburg de 1817, también en el Romanticismo alemán alienta algo revolucionario-romántico. Pero, sin embargo, la alborada más apasionadamente utopizada se halla penetrada aquí por la idea nocturna de lo antiguo, por la proyección de un pasado que se festeja todavía en la novedad del futuro. Sólo fuera de Alemania, en el Romanticismo inglés y ruso —ninguno de los cuales se encontraba bajo un signo tan reaccionario, sino bajo el recuerdo revolucionario de la Revolución francesa—, en Byron, en Shelley, en Pushkin, se busca una patria adecuada al hombre, explosiva y dirigida al futuro, no hundida en el pasado. Pero esto era en Alemania una anomalía; frente a la reacción romántica no pudo alzarse con contornos propios un romanticismo revolucionario. Incluso Jean Paul, que en realidad sólo impropriamente pertenece al Romanticismo, el poeta más apasionado y desenfrenado del sueño diurno, cuyo liberalismo era auténtico, y cuyo lenguaje de alborada si se halla en la noche es sólo en la noche de san Juan, incluso en Jean Paul, decimos, se encuentra la esperanza, su ininterrumpida esperanza, doblegada ante el recuerdo o situada en él. El mismo Jean Paul, el poeta de las visiones de anhelo más bellas, cuando no poetizaba la luz, sino que reflexionaba sobre ella, sólo la veía, en último término, en el pasado, no en el futuro:

Precisamente por esta razón, toda vida recordada brilla en su lejanía como un planeta en el cielo, es decir, la fantasía integra sus partes en un todo sereno y concluso. De la misma manera podía también construir una turbia totalidad, pero los castillos en el aire llenos de cámaras de tortura los sitúa sólo en el futuro, como los Belvederes sólo en el pasado. A diferencia de Orfeo, obtenemos nuestra Eurídice dirigiendo la mirada hacia atrás, y la perdemos mirando hacia adelante⁶².

Una y otra vez, de esta manera, el Romanticismo seducía a lo todavía-no-consciente con el paraíso de las *petites perceptions*. De esta manera, y pese a toda la expectativa propia del sentimiento romántico, la mirada hacia la situación utópica y la explotación de su

62. Jean Paul Richter, *Introducción a la estética*, ed. de Pedro Aullón de Haro, con la colaboración de Francisco Serra, sobre la versión de Julián de Vargas, Verbum, Madrid, 1991, p. 49.

contenido tenían su freno más intenso en la *anamnesis*, en el recuerdo conjurado intencionadamente.

Y no es éste el único freno, como había de mostrar Freud con su sueño sólo subconsciente. Pocas épocas han experimentado tan inevitablemente como la actual el tránsito hacia algo distinto en gestación, hacia algo nuevo. Pero tanto más perpleja y ciega se muestra aquí la burguesía, que no está interesada, o sólo hostilmente, en el resplandor del mañana. Los acontecimientos venideros arrojan sobre esta burguesía sólo su *sombra* anticipada, nada más que sombras; la sociedad capitalista se siente negada por el futuro. Más que nunca, en la burguesía falta la motivación material para una separación de lo todavía-no-consciente y lo ya-no-consciente. Con la represión como concepto principal y la sublimación sólo como concepto accesorio —para los sucedáneos, para las ilusiones de esperanza—, todo psicoanálisis es necesariamente retrospectivo. El psicoanálisis, es cierto, surgió en una época anterior a la nuestra, y a finales del último siglo⁶³ tomó parte en una lucha sedicente contra las mentiras convencionales de la humanidad civilizada. Pero, pese a ello, el psicoanálisis surgió en una clase ya entonces decrépita, en una sociedad sin porvenir. Freud sobredimensionó, por eso, la libido de los parásitos y no conoció ningún otro impulso, ni otro estímulo. Ni conoció otros sueños que aquellos que el eros, ahora soberano, daba a los suyos mientras dormían. Y cuanto más tiempo pasaba, tanto más se intensificaba la desconfianza —muy interesada— contra el futuro, alimentada por el acopio de miedo, por las viejas reservas de resignación de la burguesía. Y ello precisamente señala la barrera que, como hemos visto, levanta también Freud ante el concepto de lo todavía-no-consciente, de la amanecida. De aquí la frase sencillamente inevitable y sencillamente regresiva: «Lo reprimido es para nosotros el modelo de lo inconsciente»⁶⁴. En la llamada psicología profunda la barrera reviste, finalmente, un carácter absoluto; es decir, allí donde la regresión psicoanalítica es utilizable ideológicamente para el conjuro de «la sangre y el suelo». El inconsciente de C. G. Jung se traslada tanto más enteramente al sótano de la conciencia cuanto que sólo en él puede aspirarse el opio con el que la burguesía narcotiza la utopía. También lo auroral es interpretado plenamente por Jung desde el punto de vista arcaico-oculto, de modo análogo al sueño profético en el templo. También el *inconscient supérieur*, también la pomposamente

63. Se refiere al siglo XIX.

64. S. Freud, *El «yo» y el «ello»*, en *Obras completas*, cit., vol. 15, p. 2702.

llamada «tendencia prospectiva de combinaciones subliminales», son doblegados plenamente de esta manera bajo la regresión. El pasaje en el que Jung arcaíza de tal suerte «un pensamiento pronosticador del futuro» es lo suficientemente característico de la vetada psicología de lo nuevo como para ser citado *in extenso*:

El psicoanálisis trabaja hacia atrás como la ciencia histórica. Así como hay una gran parte del pasado de tal manera alejado que escapa al conocimiento de la historia, así también es inalcanzable una gran parte de la determinación inconsciente. Ahora bien, dos cosas hay que la historia no conoce: lo oculto en el pasado y lo oculto en el futuro. Ambos podrían alcanzarse, con cierta probabilidad, lo primero como postulado, lo segundo como pronóstico histórico. En tanto que el mañana se halla ya contenido en el hoy y que todos los hilos del futuro están ya tendidos, sería imaginable que un conocimiento profundo del presente hiciera posible un pronóstico del futuro más o menos amplio y seguro. Si trasponemos este razonamiento [...] al campo psicológico, tenemos que llegar necesariamente a la misma conclusión: así, en efecto, como al inconsciente le son accesibles todavía rastros de recuerdos que, como puede probarse, hace largo tiempo que habrían caído bajo el dintel de la conciencia, así también combinaciones subliminales muy sutiles hacia el futuro, las cuales son de máxima importancia para el acontecer futuro, en tanto que éste se halla condicionado por nuestra psicología. Pero así como la ciencia histórica no se ocupa de las combinaciones futuras, las cuales constituyen, más bien, el objeto de la política, así tampoco las combinaciones psicológicas del futuro son objeto del análisis, sino que, más bien, serían objeto de una sintética psicológica infinitamente refinada, que supiera seguir los cauces naturales de la libido. Nosotros no podemos hacer esto, pero sí, en cambio, el inconsciente, ya que es en él donde acontece; y parece como si, de tiempo en tiempo, y en ciertos casos, aparecieran, al menos en sueños, fragmentos significativos de esta labor, lo cual explicaría la significación profética de los sueños pretendida por la superstición. La repugnancia de la mentalidad exacta de nuestros días frente a estas ideas, poco menos que fantásticas, es una sobrecompensación de la gran inclinación milenaria del hombre a creer en los vaticinios⁶⁵.

Esto es todo lo que Jung sabe decir, precisamente respecto a la representación psíquica de lo por venir: la conciencia utópica aparece como un libro de sueños egipcio. Sólo el inconsciente arcaico, en la más profunda oscuridad, lleva a cabo aquí las sedicentes combinacio-

65. C. G. Jung, *Símbolos de transformación*, cit., pp. 50 ss.

nes del futuro; si surge, empero, a la luz una mínima parcela de esta oscuridad, es sólo a la luz que, en último término, apunta a la regresión. Precisamente en conexión histórica con las *petites perceptions*, la arcaización, otra vez actual, del inconsciente nos previene, una vez más: los límites frente al *novum* en el gran progresista que fue Leibniz se convierten en guillotina del *novum* en la última psicología burguesa del inconsciente. Y es que, como ahora vemos claramente, *ni siquiera las épocas ascendentes de la psicología burguesa* han connotado la clase de conciencia de lo nuevo, o por lo menos no lo han hecho de una manera inconfundible. Leibniz ponía el acento en la ascensión de la conciencia; pero, sin embargo, precisamente las *petites perceptions*, en las que se encuentra el germen de ello, se hallaban, sin excepción, debajo de la conciencia ya adquirida, es decir, mostraban exactamente la misma tópica histórica que ha seguido teniendo hasta Freud la preconciencia. Tampoco la construcción de los sueños esperanzados llevada a cabo en la Edad Moderna —las utopías sociales y la utopía de un mundo dominado por la técnica—, tal como se desarrollan filosóficamente en Moro, Campanella y de Bacon a Fichte, ni siquiera estas anticipaciones han elaborado una psicología de sus sueños hacia el futuro ni una gnoseología de su lugar real-posible en el mundo. La razón de ello no se encuentra, esta vez, en una desconfianza interesada respecto al futuro, desde luego que no, pero sí en una desconfianza, por así decirlo; desinteresada, a saber: en la *influencia ulterior de la vida y el pensamiento estáticos*. La misma conciencia de la burguesía ascendente apenas si había escapado a la idea de un mundo preordenado y, en último término, concluso (*ordo sempiternus rerum*): la influencia de la estática feudal refrenaba el concepto de novedad. Lo refrenó en Leibniz, y lo refrenó e incluso lo depravó en la más decisiva de todas las aperturas al devenir y de todas las filosofías del proceso, como lo es la de Hegel. De esta forma bloqueada hay que entender incluso la célebre proposición sobre el proceso en la *Fenomenología del Espíritu*:

Así como en el niño el primer hálito rompe el carácter pausado del proceso sólo acumulativo —un salto cualitativo—, y el niño ha nacido ya, de igual manera el espíritu en formación avanza lenta y silenciosamente hacia la nueva configuración, va desprendiéndose, una tras de otra, de las partículas que constituían el edificio de su mundo precedente, y su desequilibrio sólo es indicado por algunos síntomas aislados; la despreocupación y el tedio que se abren paso en lo existente, el presentimiento indeterminado de algo desconocido, son anuncio de que algo distinto se aproxima. Este desmoronamiento

pausado, que no llega a cambiar la fisonomía del todo, es interrumpido por el orto, que, tal que un relámpago, hace aparecer repentinamente la configuración del mundo nuevo⁶⁶.

Como en todo el carácter a saltos de la dialéctica hegeliana, también aquí se echa de ver claramente el reflejo de la Revolución francesa; y sin embargo, el todo está asimismo pensado como simultaneidad conclusa, como recuerdo. El relámpago del nuevo comienzo es aquí también sólo un orto de algo que surge ya concluso, y que por ello tiene lugar en círculo, sin apertura hacia algo todavía no arribado. La gigantesca empresa ha sido ya mandada retirar, se la ha enviado a la tranquilidad de lo logrado definitivamente:

Lo que nos aparece es el surgimiento y el perecimiento que no surge ni perece en sí mismo, sino que es en sí y constituye la realidad y movimiento de la vida de la verdad [...] En la totalidad del movimiento, concebido como reposo, es aquello que va diferenciándose en el movimiento y adquiriendo existencia especial, es aquello que, como tal, se recuerda y conserva, cuya existencia es el saber de sí mismo⁶⁷.

El ocultamiento utópico, que consiste en el núcleo o en la certeza en-sí, y que se abre paso, una y otra vez, en cada uno de los estadios del proceso hegeliano, sólo puede, por tanto, revelarse por la totalidad de las manifestaciones inteligidas. Una y otra vez tenemos aquí reproducida la doctrina de Platón de que todo el saber es sólo *anamnesis*, volver a recordar lo ya sabido alguna vez, es decir, la idea de un conocimiento dirigido exclusivamente al pasado; esta idea es la que, en último término, ideologiza la barrera ante el ser *sui generis* de un todavía-no-ser. Los efectos estáticos de la necesidad reaccionaria de reposo, este mundo concluso y definitivo de la *anamnesis*, desempeñaban aquí el papel que desempeña, en épocas de decadencia, el horror por lo desconocido que se aproxima.

No hay ninguna tonalidad, por muy nueva que aparezca, que se halle libre de esta barrera. Ni siquiera allí donde, como en Bergson, se trata de resaltar exclusivamente —quizá demasiado exclusivamente— la novedad. En su *Introducción a la metafísica* dice Bergson, una vez, que hasta ahora se han considerado los grandes conocimientos como si iluminaran punto por punto una lógica de las cosas ya hace

66. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, trad. de W. Roces, FCE, México, 2.ª reimp. de la 1.ª ed. de 1966, 1973, p. 12.

67. *Ibid.*, pp. 32 ss.

tiempo preformada, «de igual manera a como en una fiesta de noche se iluminan, poco a poco, las arañas de bujías que van dibujando los perfiles de los ornamentos». Pero lo que se nos presenta en Bergson como *novum*, como anti-repetición, anti-geometría, *élan* vital, y una intuición que discurre con el *fluir* vital, todo ello es impresionista, liberal, anárquico, pero no anticipatorio. El *élan* vital de Bergson es «un cambio de dirección que se repite constantemente, algo así como el cambio de dirección al comienzo de una curva»; la sedicente intuición se inserta en esta sorpresa en movimiento, sin que —a fuerza de infinitud y de constante modificación— se llegue a aprehender lo nuevo como algo verdaderamente real: de tal manera que donde todo tenía que ser siempre nuevo, todo sigue siendo siempre lo de siempre. En la corriente de lo sorpresivo de Bergson, por eso, todo se halla, en realidad, convenido y solidificado en fórmulas, llevado a aquella contraposición letal con la repetición que degrada lo nuevo a un mero zigzag eterno y vacío, a un acaso hecho absoluto, en el que no puede darse ni nacimiento, ni ruptura, ni una trasposición fecunda en su contenido de lo que ha llegado a ser. Bergson se vuelve contra la idea de un proceso con finalidad, y no porque la finalidad estuviera ya convenida, de tal suerte que el proceso —a su más alto nivel— apareciera como una impulsión intencionada, sino en tanto que elimina todo «delante de nosotros»; todo «adonde» y, en general, toda finalidad a la que pueda tenderse claramente⁶⁸. De tal manera que el sedicente *novum* no es en sí más que la *anamnesis*, lo que siempre ha sido, el Fénix eterno, el retorno inevitable a lo permanente —que es a lo que aquí se llama modificabilidad—. En términos generales, lo que nos resta, casi por doquier, es el dato asombroso de que la aurora se detiene en el *fixum*, y, a fin de cuentas, queda inadvertida o bloqueada con lo que ya ha sido. Un reino psíquico gigantesco de lo todavía-no-consciente, un reino recorrido sin cesar, ha quedado hasta ahora sin descubrir, o bien sus descubrimientos no han sido percibidos. Y en el mismo sentido: un reino psíquico gigantesco de lo todavía-no-llegado-a-ser, tal como lo produce como correlato lo todavía-no-consciente, ha permanecido estable, y las categorías reales implícitas en él, primera línea, *novum*, posibilidad objetiva, todas ellas inaccesibles a la *anamnesis*, han carecido hasta Marx de teoría categorial. El

68. H. Bergson, *Introducción a la metafísica*, trad. de H. Alberti, Siglo XX, Buenos Aires, 1984, pp. 88-89. Ya desde su primer libro Bloch ha dedicado especial atención a la filosofía de Bergson; cf. *Geist der Utopie* (1918), Duncker & Humblot, München, pp. 249 ss.

epígono se siente bien sólo en el camino trillado que la productividad ha construido y ornado antes de él; en la percepción de lo nuevo, empero, toda la productividad precedente se ha comportado como si sólo conociera epígonos. La decadencia de la clase burguesa ha sellado —muy por encima del Romanticismo reaccionario— esta aversión respecto al concepto de aurora. Y como hoy es bien sabido, sólo la *experiencia del tiempo actual como experiencia positiva*, es decir, como afirmación del contenido grávido de este tiempo, puede significar una conciencia que llene a la juventud, al giro de los tiempos, a la producción cultural, y que los llene en la misma medida en que esta conciencia ha estado siempre encubierta. Sólo nuestro presente posee las presuposiciones económico-sociales para una teoría de lo todavía-no-consciente, y en estrecha relación con ello, de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser en el mundo. Sólo el marxismo, sobre todo, ha aportado al mundo un concepto del saber que no está vinculado esencialmente a lo que ha llegado a ser, sino a la tendencia de lo que va a venir, haciendo así accesible por primera vez, teórica y prácticamente, el futuro. Este conocimiento de la tendencia es necesario incluso para recordar, interpretar, esclarecer en su posible significación y transcendencia lo ya-no-consciente y lo llegado a ser. Con ello el marxismo ha salvado el núcleo racional de la utopía trasponiéndolo a lo concreto, como también el núcleo de la tendencia dialéctica todavía idealista. El Romanticismo no entiende la utopía, ni siquiera la propia, pero sí entiende y penetra en la utopía hecha concreta, siempre y cuando lo arcaico e histórico contengan en sus obras y arquetipos algo todavía no articulado, no compensado. La conciencia progresiva labora, por eso, en el recuerdo y en el olvido, no como en un mundo hundido y cerrado, sino en un mundo abierto, en el mundo del proceso y de su frontera. Este mundo está, sin embargo, y él solo, situado hacia adelante, pleno de aurora; incluso en sus ejemplos de un pasado todavía válido; está lleno de la vividez consciente y esciente de lo que todavía-no-es. Mientras que el Romanticismo, en su tendencia arcaico-histórica, era atraído simplemente por las fuentes históricas como una falsa profundidad, la conciencia utópica pone al descubierto también en el pasado lo que está por venir; tanto como lo hace, sobre todo, en lo que ha de advenir. La conciencia utópica descubre la verdadera profundidad en las alturas, a saber: *en las alturas de la conciencia más nítida, allí donde alborea algo aún más claro.*

*La actividad consciente y sabida en lo todavía-no-consciente;
la función utópica*

La mirada hacia adelante de la que aquí hablamos es contentadiza, no turbia. Lo primero que exige es que el presentimiento sea sano, no lóbrego, como si anidara en un sótano. Un presentimiento no dirigido a hacerse consciente en la penumbra, aunque pueda estar orientado a la mañana. Como la ciencia ha estado ausente, se encuentra uno aquí con histerismos y supersticiones. Estados nerviosos, como visiones, segunda vista y fenómenos semejantes, han sido designados como presentimientos, aunque de la clase de los lóbregos. Pero aquí se da algo así como una degeneración, a la que, como se comprende, no puede ni quiere descender el auténtico presentimiento. Supuesto que se dé todavía la llamada segunda vista, en ella alienta siempre algo sinuoso y se halla en las proximidades de convulsiones y otras cualidades poco recomendables. En la misma línea se encuentra ese ultrasentido enfermizo —el ultrasentido de una herida— que en casos legítimos presiente un cambio de clima, pero que aquí, al parecer, puede prever un incendio o un fallecimiento. Y es característico de lo inconsciente, sumergido, atávico, vivido de esta clase de presentimiento, que éste se halla siempre referido a cosas que han acontecido ya un sinnúmero de veces, y que van a suceder, una vez más, mañana o pasado mañana. El presentimiento del medio hipnótico puede representar, en el mejor de los casos, un resto degradado del instinto animal, pero el instinto es siempre estereotipado; las acciones del instinto, si bien ordenadas hasta sus últimos detalles a una finalidad, se hacen, sin embargo, absurdas tan pronto como el animal cae en una situación en la que tiene que enfrentarse con circunstancias que no conoce. La puesta de los huevos, la construcción del nido, las migraciones, se llevan a cabo en virtud del instinto, como si se dispusiera de un «saber» exacto del futuro, siendo así que éste es sólo el ámbito en el que se desarrolla durante millones de años el destino de la especie. Se trata de un futuro antiguo en su contenido, automático, y del que, como en él nunca acontece nada nuevo, hay que decir que es un futuro inauténtico. Gran parte del instinto corporal actúa todavía oscuramente, la investigación de las señalizaciones no ha terminado aún, y las vivencias impulsivas en el instinto —si es que existen— no han sido descifradas, como no lo ha sido tampoco la orientación que pone en movimiento los impulsos. Y, de otra parte, por mucho que se reduzca el dintel del presentimiento humano, es muy difícil que pueda revivir la actividad que en el instinto animal de la «previsión»

dispone, al parecer, completamente fundidos, del pasado, el presente y el futuro, dominándolos relativamente de acuerdo con la especie. No obstante, es bien cierto que aquí el futuro —como en los presagios de que nos habla el folklore— es un futuro totalmente inauténtico, una repetición, un trozo preordenado dentro de un círculo único. El futuro del instinto y el futuro afín de los presentimientos atávicos comienza —cuando comienza— siempre lo mismo y en el mismo estadio. El presentimiento productivo, incluso bajo la forma de la llamada intuición, es, por eso, algo muy distinto del instinto consciente de sí. El presentimiento productivo no es oscuro y tortuoso, ni menos aún nebuloso, sino que le son propios, desde un principio, el vigor y la salud; es consciente de sí claramente, incluso como un todavía-no-consciente, muestra en su vigilia el deseo de aprender, muestra la capacidad de precaver en la anticipación, la capacidad de circunspección, de tener incluso pre-visión en su previsión. Dado que el auténtico presentimiento comienza con la juventud, es claro que el giro de los tiempos, la producción, es propio de las situaciones humanas más íntegras, no del ámbito animal o parapsíquico. Los campesinos alemanes de 1525, las masas de los revolucionarios franceses o rusos poseían, sin duda, además de sus lemas, también una imagen instintiva de la revolución; en el *ça ira* se encerraba una orientación. Pero, sin embargo, las imágenes instintivas eran adaptadas y clarificadas por un auténtico lugar futuro: por el reino de la libertad. La llamada capacidad para prever fallecimientos, o también números premiados en la lotería, es, desde luego, de rango poco productivo. Una de las médium más intensas, la vidente de Prevost, nos dice en los apuntes que tomó de ella en su tiempo Justinus Kerner: «Para mí el mundo es un círculo, en el que puedo ir hacia adelante y hacia atrás, y ver lo que ha sido y lo que vendrá»⁶⁹. El Romanticismo, y también Hegel, sólo conocían y respetaban el presentimiento en este sentido atávico, supersticioso, que hoy se nos ha hecho completamente trivial. Aquí sólo hay olfato para un mundo viejo, en el que lo único nuevo es el canto del gallo, del gallo que penetra en el cementerio y que forma parte él mismo de la aparición. Cuando hablan del «futuro», la palabra no significa en ninguno de

69. La aparición del libro de J. Kerner sobre la vidente de Prevost suscitó tal interés que el autor fundó una revista dedicada a publicar informes similares sobre fenómenos espiritistas o paranormales en toda Europa (sobre Kerner y su influencia sobre Jung cf. el libro de R. Noll *Jung. El Cristo ario*, Vergara, Barcelona, 2002, p. 360).

estos profetas-ventrilocuos enfermizos, desde la Sibila hasta Nostradamus, algo que trascienda el ámbito de las cosas conocidas, sino la ordenación en otro sentido de estas mismas cosas. Mientras que, en cambio, Bacon, que no era un adivino, sino un utópico reflexivo, vio, de modo impresionante, auténtico futuro en su *Nova Atlantis*. Y ello basado sólo en su olfato consciente de la tendencia objetiva, de la posibilidad real-objetiva de su tiempo.

Y es que la mirada hacia adelante se hace justamente más aguda a medida que se hace más claramente consciente. En esta mirada el sueño quiere ser en absoluto claro y el presentimiento, en tanto que auténtico, lúcido. Sólo cuando la razón comienza a hablar, comienza de nuevo a florecer la esperanza en la que no hay falsía. El mismo todavía-no-consciente tiene que ser en su acto *consciente* y, por su contenido, *sabido*: como aurora aquí, y como algo alboral allí. Y con ello se llega al punto en el que precisamente la esperanza, ese peculiar afecto de espera en el sueño hacia adelante, no aparece ya —como expusimos en el apartado 13— tan sólo como un mero movimiento circunstancial del ánimo, sino *consciente-sabida*, como *función utópica*. Sus contenidos se manifiestan primeramente en representaciones, y esencialmente en las de la fantasía; en representaciones de la fantasía, las cuales se diferencian de las representaciones recordadas en que éstas no hacen más que reproducir percepciones anteriores, desliziándose así más y más hacia las sombras del pasado. Y las representaciones de la fantasía no son tampoco representaciones compuestas simplemente a capricho por elementos dados —como «mar de piedra» o «montaña de oro»—, sino que son representaciones que prolongan anticipadamente lo dado en las posibilidades futuras de su ser-distinto, ser-mejor. Por eso la fantasía determinada de la función utópica se distingue de la mera fantasmagoría justamente porque sólo la primera implica un ser-que-todavía-no-es de naturaleza esperable, es decir, porque no manipula ni se pierde en el ámbito de lo posible vacío, sino que anticipa psíquicamente lo posible real. Con ello, a la vez, adquiere nueva claridad la ya repetida diferencia entre el sueño despierto como anticipación realmente posible: la función utópica no se halla presente en absoluto en el mero *wishful thinking*, o sólo alienta en él. En la figura de Ulrich Brendel, en *Rosmersholm*, Ibsen nos ha trazado impresionantemente el tipo del mero y, por tanto, estéril proyectista⁷⁰. En un plano mucho más

70. H. Ibsen, *Rosmersholm*, en *Teatro completo*, trad. y notas de E. Wasteson, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1530 ss.

inferior, y nada impresionante, se halla el Spiegelberg de *Los bandidos*, el utopista fanfarrón, y en un plano incomparablemente superior se encuentra el marqués de Posa, por razón de su pureza excesiva, simplemente abstracta y postulativa. El mero *wishful thinking* ha desacreditado de siempre las utopías, tanto en el terreno político-práctico como en todo el campo restante en el que se hacen presentes exigencias desiderativas, como si toda utopía fuera abstracta. Sin duda, la función utópica se da, aunque sólo inmadura, en la utopía abstracta, es decir, se da todavía, en su mayor parte, sin un sólido sujeto tras de ella y sin referencia a lo posible-real. Como consecuencia, es fácil que se extravíe, sin contacto con la tendencia real hacia adelante, hacia algo mejor que lo dado. Pero, sin embargo, tan sospechosa como la inmadurez (sentimentalismo) de la función utópica no desarrollada es la estolidez tan extendida —y ésta, sí, muy madurada— del filisteo que atiende a lo que está a mano, del empírico con telarañas en los ojos y su ignorancia del mundo; en suma, es la alianza en la que el burgués bien alimentado y el práctico superficial no sólo han rechazado globalmente y de una vez la función anticipadora, sino que la hacen objeto de su desprecio. Y esta alianza —nacida de la repugnancia por toda clase de deseos, y sobre todo por los que empujan hacia adelante— se ha enriquecido en los últimos tiempos, y muy consecuentemente, con el nihilismo. Para ver de lo que es capaz este sentimiento anti-utópico, baste lo siguiente:

En el deseo la existencia proyecta su ser en posibilidades, que no sólo escapan a la preocupación, sino cuyo cumplimiento ni siquiera es reflexionado o esperado (!). Al contrario, la preeminencia del ser-anticipado en el *modus* del mero deseo trae consigo una incompreensión de las posibilidades de hecho [...] El desear es una modificación existencial del proyectarse comprensivamente a sí mismo, de un proyectarse que, caído en el abatimiento de la existencia, se abandona simplemente a las posibilidades⁷¹.

Aplicadas sin más a la anticipación inmadura, estas palabras sueñan, sin duda, como las de un eunuco que echara en cara su impotencia a un Hércules niño. No es preciso subrayar que la lucha auténtica contra la inmadurez y la abstracción —en tanto que van unidas o pueden ir potencialmente unidas a la función utópica— no tiene nada de común con el realismo burgués, y tiene que precaverse también del practicismo. Lo importante aquí es que la mirada llena de fantasía y

71. M. Heidegger, *Ser y tiempo*, cit., pp. 216-217.

cargada de esperanza propia de la función utópica no se corrige desde la perspectiva del enano, sino sólo desde el punto de vista de lo real en la anticipación misma. Es decir, desde el punto de vista de aquel único realismo real, que es sólo uno porque sabe de la tendencia de lo real, de la posibilidad real-objetiva a la que se halla coordinada la tendencia; o, lo que es lo mismo, que sabe de las propias cualidades utópicas y grávidas de futuro de la realidad. Y la madurez así descrita de la función utópica —más allá de todo extravío— describe también, y no en último término, el «sentido de la tendencia» en el socialismo filosófico, a diferencia del pervertido «sentido de los hechos» del socialismo empírico. El punto de contacto entre el sueño y la vida —sin el cual el sueño no es más que utopía abstracta y la vida sólo trivialidad— se halla en la capacidad utópica reintegrada a su verdadera dimensión, la cual se halla siempre vinculada a lo real-posible. Una capacidad que no sólo en nuestra naturaleza, sino en la de todo el proceso externo, trasciende en tendencia lo dado en el momento. Aquí tendría su sitio el concepto, sólo aparentemente paradójico, de lo utópico-concreto, es decir, de lo anticipatorio, un concepto que no coincide en absoluto con la ensoñación utópico-abstracta, y que no queda tampoco refutado por la inmadurez del socialismo meramente utópico-abstracto. Una prueba de la potencia y la verdad del marxismo es el hecho de que ha desplazado hacia adelante las nubes en los sueños, pero sin haber por eso extinguido el fuego implícito en ellos, sino, al contrario, habiéndolo intensificado por medio de la concreción. La conciencia y el saber de la intención de espera tienen así que resistir la prueba como inteligencia de la esperanza, en medio de una luz inmanente que se trasciende a sí misma dialéctica y materialmente. Y así también es la función utópica la única función trascendente que ha quedado y la única que merece quedar: una función trascendente sin transcendencia. Su asidero y correlato es el proceso que aún no ha dado a luz su contenido más inmanente, pero que se halla siempre en curso. Un proceso que, en consecuencia, se encuentra él mismo en la esperanza y en el presentimiento objetivo de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser, en el sentido de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser-lo-que-debiera. La conciencia de la frontera arroja la mejor luz para ello; la función utópica, en tanto que actividad inteligida del afecto de la espera, del presentimiento de la esperanza, se halla en alianza con todas las auroras en el mundo. La función utópica entiende lo demoledor porque ella misma lo es de una manera muy concentrada: su *ratio* es la *ratio* indebilizada de un optimismo militante. Ítem: el *contenido del acto* de la esperanza es, en tanto que

clarificado conscientemente, que explicitado escientemente, la *función utópica positiva*; el *contenido histórico* de la esperanza, representado primeramente en imágenes, indagado enciclopédicamente en juicios reales, es la *cultura humana referida a su horizonte utópico concreto*. En este conocimiento labora, como afecto de la espera en la *ratio* y como *ratio* en el afecto de la espera, el complejo *docta spes*. Y en este complejo ya no predomina la consideración tan sólo de lo llegado a ser —como ha venido ocurriendo tradicionalmente—, sino la actitud participante y colaboradora en el proceso, una actitud que por eso, desde Marx, no está cerrada metódicamente al devenir, y a la que lo *novum* no le es ya ajeno como materia. Desde este momento, el tema de la filosofía se halla tan sólo en el *topos* de un devenir inconcluso y sometido a leyes, dado en la conciencia figurativa y activa, y en el mundo del saber. Ha sido el marxismo el que por primera vez ha descubierto científicamente este *topos*, y lo ha descubierto en el tránsito del socialismo desde la utopía a la ciencia.

*Más sobre la función utópica:
el sujeto en ella y la reacción contra lo que no debiera ser*

No obstante, sin la fuerza de un yo y de un nosotros detrás, la misma esperanza se hace desvaída. En la esperanza consciente y sabida no hay nada débil, sino que una voluntad la penetra: debe ser así, tiene que ser así. Con toda energía surge aquí el rasgo desiderativo y volitivo, lo intensivo en la trasposición, en el dejar atrás. El paso erguido se presupone, una voluntad que no se deja apagar por nada de lo que haya podido llegar a ser, y que tiene su campo propio en este paso erguido. Este punto peculiar en el que el hombre puede encontrarse y desde el cual reacciona ha sido designado abstractamente en la autoconciencia estoica con las siguientes palabras: si el mundo se desploma, sus cascotes alcanzarán a un impávido. El punto ha sido designado de otra manera, también abstractamente, en el ego trascendental del Idealismo alemán no ya desde los supuestos de la virtud orgullosa, sino desde los del orgullo del entendimiento. La autoconciencia se convierte aquí en el acto de una creación gnoseológica; ya en el mismo Descartes aparece, a veces, el conocimiento como manufactura, es decir, como su objeto. Los supuestos del orgullo del entendimiento se hincharon, desde luego, desmesuradamente con la apariencia de un hacer absoluto; el entendimiento, en efecto, no impone sus leyes a la naturaleza. Ni tampoco el mundo de este idealismo gnoseológico era, en absoluto, un mundo utópico. Al con-

trario: la ambición del ego trascendental era, sobre todo, la de crear precisamente el mundo existente y sometido a leyes, el mundo de la experiencia matemática de las ciencias naturales. No obstante lo cual, el ego trascendental de Kant y de Fichte supo formular postulados más allá de una existencia imperfecta, si bien, de acuerdo con la miseria alemana, sólo de manera abstracta y vacía. Kant, al que no es lícito confundir casi en ningún punto con el neokantismo, construyó, al menos postulativamente, un mundo más hermoso; según las palabras de Goethe, un mundo de la espontaneidad volitiva que ni se satisfacía con la experiencia mecanicista de lo dado ni se perdía en ella. Se nos muestra así —muy deteriorado, desde luego, por su condición abstracta— tanto en la autoconciencia estoica como, mucho más, en el Idealismo alemán, el lugar de aquel punto peculiar desde el que el sujeto se reserva *la libertad de una reacción contra lo que no debiera ser*. Pese a la mostración todavía abstracta y formal de un factor subjetivo de esta especie, ya entonces quedaba caracterizado; en el campo filosófico equivalía a *citoyen*. De tal forma se halla vinculada al ego del Idealismo toda exigencia burguesa-revolucionaria en Alemania, desde el *Sturm und Drang* hasta la llamada primavera de los pueblos de 1848. De modo real, no meramente en la cabeza, libre de toda desesperante hinchazón idealista, el factor subjetivo ha sido, no obstante, sólo aprehendido por el socialismo, a saber: como conciencia de clase proletaria. El proletariado se ha entendido como la misma contradicción activamente contradicente en el capitalismo, como aquella contradicción que más pesa sobre lo que, no debiendo ser, ha llegado a ser. De manera igualmente real, el factor subjetivo —frente a toda abstracción y la correspondiente espontaneidad ilimitada de la conciencia— ha llegado a mediación con el factor objetivo de la tendencia social, de lo posible-real. La actividad de la crítica individual se convirtió así en aquel «más» que prosigue, encauza y humaniza el iniciado camino del mundo, su «sueño de la cosa»⁷², para decirlo con palabras de Marx. Para ello no basta sólo el factor objetivo, sino que las contradicciones objetivas provocan constantemente la influencia recíproca con la contradicción subjetiva. Lo que, en otro caso, surge es la teoría errónea —en último término derrotis-

72. La expresión «sueño de una cosa», muy utilizada por Bloch, aparece en la carta de Marx a A. Ruge de septiembre de 1843, recogida en *Obras de K. Marx y F. Engels* (OME), Crítica, Barcelona/Buenos Aires/México, 1978, vol. 5, ed. a cargo de José M.^a Ripalda, p. 176. Da título también a su breve trabajo «Traum von einer Sache», en *Gesamtausgabe* 10, pp. 163 ss.

ta— de un automatismo objetivo, según la cual las contradicciones objetivas bastan por sí solas para revolucionar el mundo penetrado de ellas. Ambos factores, el subjetivo como el objetivo, tienen que ser comprendidos, más bien, en su influencia recíproca dialéctica, en una influencia recíproca indivisible e in-aislable. Como también la parte de acción humana tiene que precaverse del aislamiento, del fatal activismo golpista que se lanza sin más a la acción, y cuyo factor exageradamente subjetivo cree poder ignorar las leyes económico-objetivas. Pero no menos dañino es el automatismo socialdemócrata, en el que se encierra la superstición de un mundo que va a hacerse bueno de por sí. Es, por tanto, imposible prescindir del factor subjetivo, como es igualmente imposible escamotear la profunda dimensión de este factor, es decir, la dimensión profunda de la reacción contra lo que no debiera ser, entendida como movilización de las contradicciones que se dan en lo que no debiera ser, a fin de socavar y derribar esto último. La dimensión profunda del factor subjetivo se halla precisamente en su reacción, porque ésta no es sólo negativa, sino que, exactamente en el mismo sentido, contiene en sí la *presión hacia un logro anticipado*, y *representa esta presión en la función utópica*.

La cuestión es sólo si, y hasta qué punto, la reacción anticipadora se roza con una reacción meramente paliadora. Especialmente cuando el elemento paliador, aun siendo exagerado, no representa en su mayor parte, en absoluto, una reacción, sino una mera y muy peligrosa ornamentación de lo dado. Y todo ello no con un impulso revolucionario detrás, sino con una intención apologética, es decir, con la intención de conciliar al sujeto con lo dado. Esta intención anima, sobre todo, la *ideología* en las épocas ya no revolucionarias, aunque sean todavía ascendentes —porque fomentan todavía sus fuerzas productivas—, de una sociedad clasista. El deslumbramiento de lo dado tiene lugar entonces como una armonización engañosa o, en el mejor de los casos, prematura, y se halla rodeada de la cortina de humo o del incienso de la falsa conciencia. (La pútrida ideología en las épocas decadentes de una sociedad clasista, especialmente en la de la burguesía póstuma de hoy, no es tema de este momento porque es ya conciencia falsa sabida, es decir, estafa.) Independientemente de ello, en la ideología aparecen ciertas figuras de condensación, de perfeccionamiento y de significación que, cuando se hallan referidas preferentemente a la *condensación*, se conocen como *arquetipos*; cuando referidas preferentemente al *perfeccionamiento*, como *ideales*; y cuando referidas preferentemente a la *significación*, como *alegorías y símbolos*. El realzamiento de lo dado, perseguido así de

tan distintas maneras, no es, desde luego, un paliativo de lo que es y no-debiera-ser, y no trata de apartar la vista de esto último conscientemente, es decir, engañosamente. Aquí, más bien, lo dado es completado de una manera, desde luego, abstracta e idealista y, de ningún modo, dialécticamente destructiva y real; pero, sin embargo, de un modo al que no le falta una anticipación de lo mejor peculiar e impropia: una anticipación, por así decirlo, en el espacio, pero no o sólo impropriamente en el futuro y en el tiempo. Y aquí nos surge el más concreto interrogante: si y hasta qué punto se roza la reacción anticipatoria con la reacción meramente paliativa. Porque en la ideología —de otro modo en los arquetipos, de otro modo en los ideales, de otro modo en las alegorías y en los símbolos— no se nos da, desde luego, una reacción, pero sí una trasposición de lo dado por medio de su intensificación paliativa, condensatoria, perfeccionadora o significativa. Y ésta, a su vez, no es posible sin una función utópica desfigurada o desplazada, del mismo modo que no es posible sin un «sueño de la cosa» visto defectuosamente en la frontera más avanzada de lo dado. Ahora bien: la función utópica original y concreta tiene que poder ser descubierta —por lo menos a trazos— en estos perfeccionamientos impropios, tienen que ser confrontables las deformaciones y las abstracciones no absolutamente depravadas. Las relaciones de producción del momento explican cómo se ha llegado a las ideologías y otros perfeccionamientos impropios del momento, pero los extravíos acerca de lo humano peculiares de las relaciones de producción del momento tienen necesariamente que extraer algún elemento de la función utópica para poder siquiera construir las complementaciones dichas, con todo su revestimiento cultural. Las ideologías, en tanto que ideas dominantes de una época, son, como dice contundentemente Marx, las ideas de una clase dominante; pero como ésta es también una clase autoalienada, en las ideologías se pone de manifiesto, además del interés —presentar el bien de la clase como el bien en absoluto de la humanidad—, esa imagen correctora y futurible de un mundo sin alienación que es llamada, sobre todo en la burguesía, cultura, y que muestra actuante la función utópica incluso en aquella clase que se siente a gusto en su alienación. Es evidente que esta función ha animado sobre todo, y casi en su totalidad, las ideologías todavía revolucionarias de una clase así. Sin la función utópica es en absoluto inexplicable todo excedente espiritual respecto a lo ya logrado y existente en el momento, por mucho que este excedente sea más aparential que presente. Toda anticipación se legitima así ante la función utópica,

y ésta hace suyo en el excedente todo posible contenido. Incluso también, como se mostrará a continuación, el contenido dado en lo que un día fue *interés* progresivo, en *ideologías* no hundidas totalmente con sus sociedades, en *arquetipos* todavía encapsulados, en *ideales* todavía abstractos, en *alegorías* y *símbolos* todavía estáticos.

Contacto de la función utópica con el interés

La mirada fría no se distingue por la infravaloración, sino que trata de ver las cosas como son, so pena de perder el propio sentido de la medida. La mirada fría disuelve los sentimientos y palabras engañosos, quiere ver en su desnudez el yo, la aspiración, el impulso, pero no desmenuzados ni seccionados. En la vida económica actual, canallesca hasta sus últimos extremos, no hay duda de que el impulso es la abyección y de que lo que en ella actúa es la bajeza más descarada. La fiebre por la ganancia eclipsa aquí todas las reacciones humanas, sin que, a diferencia del ansia asesina, muestre siquiera pausas. Y con igual seguridad puede decirse que también en épocas anteriores del capitalismo —épocas comparativamente más honestas— el interés por la ganancia no se componía precisamente de los impulsos humanos más nobles. So pena de venirse abajo, en la lucha económica ha sido siempre necesario el más intenso egoísmo. Como bien expone cínica, pero fielmente, Mandeville en *La fábula de las abejas*⁷³, si este impulso se hubiera detenido y hubieran aparecido en su lugar motivos altruistas, toda la máquina capitalista se hubiera parado. Y sin embargo, ¿no se hubiera frenado, al menos en una mayoría de los empresarios de entonces, el impulso egoísta si éste se hubiera mostrado tan al desnudo? ¿si no se hubiera presentado él mismo, interiormente lejano a toda crudeza consciente, como algo más noble y más comunitario? ¿si no se hubiera soñado como algo subjetivamente nada inauténtico? Más allá de las abejas imaginadas, no puede ignorarse la situación de los egoístas reales de entonces como una situación que tenía que fabricarse también disculpas y objeciones altruistas, a fin de alcanzar el llamado provecho legítimo de una manera honorable y, al parecer, filantrópica. De esta suerte aparecen en el *selfish system* de Adam Smith rasgos muy claros de una conciencia interior falsa; y estos rasgos no eran, como ocurre a menudo en el calvinismo, desgarrados y quebrados, sino sinceros y allanados subjetivamente. Eran rasgos de

73. B. Mandeville, *La fábula de las abejas o los vicios privados hacen la prosperidad pública*, trad. de J. Ferrater Mora, FCE, México, 1982.

convicción, de conciencia tranquila, los que distinguían al comerciante y al empresario honestos cuando creían realmente en la ganancia honrada, y sobre todo cuando, en el juego de la oferta y de la demanda, se sentían como unos benefactores de los consumidores. De los consumidores, como es natural, con poder adquisitivo, es decir, de aquellos en virtud de los cuales con la venta del producto del trabajo puede convertirse en dinero la plusvalía arrebatada al obrero. Sin embargo, la tranquilidad de conciencia se robustecía refiriendo siempre el interés capitalista al interés del consumidor, a la satisfacción de este interés. La buena conciencia del provecho recíproco se tranquilizaba, además, por la idea de que todos los hombres eran comerciantes libres, capaces de intercambiar sus bienes, y que su egoísmo bien entendido se equilibraba en el bien común producido por este intercambio. De esta manera la economía capitalista aparecía como la única economía natural, al fin descubierta, y a la que Adam Smith otorgaba su aplauso, un aplauso tan prolijo como utópico. El interés resultaba así influido utópicamente, o más bien la conciencia falsa de él, una conciencia, sin embargo, muy activa. Sin esta ornamentación, la explotación de las grandes bestias, no preocupadas por escrúpulos ético-burgueses, hubiera sido, sin duda, la que fue: los señores de la Compañía de las Indias Orientales no introdujeron ningún elemento utópico en el negocio porque sólo hubiera servido para perjudicarles. Pero, sin embargo, el negociante medio de la época manufacturera, e incluso también de comienzos de la Revolución industrial, necesitaba y cultivaba todavía una fe en el mayor provecho posible del mayor número, la necesitaba como lazo de unión entre sus impulsos egoístas y el sueño y la pintura de la benevolencia, tan subrayada por Adam Smith. Ello tanto más cuanto que el egoísmo cínico se consideraba una característica de la nobleza, sobre todo de los libertinos entre sus miembros (cf. las novelas contemporáneas de Richardson). El burgués ascendente necesitaba, en cambio, de la «virtud», a fin de ganar con los otros tanto como si ganara para ellos. Y cuando llegó la hora de la última lucha contra las barreras feudales, la burguesía, una clase poco heroica, se encorajina muy utópicamente. En otro caso, el burgués no hubiera luchado —lo que, en cierto modo, ocurrió—, sino que hubiera hecho que lucharan por él los habitantes de los suburbios. En otro caso, no se hubiera tampoco sentido afín de buena fe a los Gracos y a Bruto, lo que también ocurrió en parte durante la luna de miel de la libertad burguesa de 1789. La clase ascendente, económicamente a su altura, necesitaba también interiormente, en medio de la confusión de los

sentimientos de entonces, una gran pasión, a fin, como diría Marx, «de ocultarse a sí misma el contenido burguesamente limitado de su lucha». Aquí tenemos por doquier autoengaño; no se ve, no podía verse entonces, el sujeto económico-privado de los derechos del hombre, el carácter abstracto del *citoyen* como persona moral. Y sin embargo, esta clase de autoengaño mostraba también algo anticipador, mostraba incluso rasgos especialmente humanos, aunque expresados abstractamente y movilizados abstracta-utópicamente. Más aún; en los intereses de esta clase no todo era autoengaño, porque en otro caso no sería posible referirse, desde el punto de vista socialista, al sujeto económico-privado de los derechos del hombre, ni menos al *citoyen*. Lo que el *citoyen* prometía puede hacerse, desde luego, real sólo en el socialismo. Y al decir que se puede hacer real se dice también que en su época era un excedente utópico inserto en las aspiraciones burguesas. La actitud social que se abstraía moralmente en el *citoyen*, es decir, que se había sustraído del hombre individual real tiene todavía que combinarse con sus propias fuerzas, como una actitud que ya no es burguesa-individualista. Esta actitud, llamada entonces «virtud», existía sin embargo, existía en este caso como una actitud, no envalentonadora, sino con carácter de excedente. ¿Cómo, de otra manera, podría reverenciarse a un Jefferson, para no hablar ya de los jacobinos auténticos? Es decir, que en el impulso —si es progresivo en su tiempo— puede actuar un rasgo diferente, conservable, un rasgo que trasciende el progreso a realizar de modo inmediato. Es un rasgo heredable moralmente, de la misma manera en que lo es culturalmente en la conciencia ideológica propia el excedente configurado, convertido en obra. Lo bueno, más aún, lo mejor, había sido ya querido a menudo en el pasado, y se había quedado en ello. Precisamente, empero, porque este querer no se había hecho real sigue arrastrando en el curso de la liberación aquello que no coincide con lo alcanzable según la altura de los tiempos, es decir, aquí, la sociedad capitalista. La función utópica arranca esta parte del engaño, y actúa de tal manera que todos los elementos humanitarios de cada momento se sienten crecientemente afines los unos a los otros.

Encuentro de la función utópica con la ideología

La mirada aguda no se distingue tan sólo porque sabe ver a través de las cosas, sino también por el hecho de que no todo lo ve tan claro como el agua. Porque no todo se ofrece claro y concluso, sino que a veces tenemos ante nosotros algo que fermenta, que está configurán-

dose, y es para ello, sobre todo, para lo que sirve la mirada aguda. Este algo inconcluso aparece en su dimensión más amplia y confusa en la ideología, siempre que ésta no se agote simplemente en su mera vinculación a la época; ni tampoco con la mera conciencia falsa acerca de su época, que ha acompañado hasta ahora todas las culturas. La ideología misma procede, desde luego, de la división del trabajo, de la separación subsiguiente a la comunidad primitiva entre trabajo material y trabajo intelectual. Sólo desde este momento fue posible que un grupo que disponía de tiempo para la elaboración de ideas se sirviera de éstas para engañarse a sí mismo y, sobre todo, para engañar a otros. Como las ideologías, por tanto, lo son siempre en sí de la clase dominante, justifican también siempre la situación social dada, negando sus raíces económicas, encubriendo la explotación. Ésta es la situación en todas las sociedades clasistas, y de la manera más evidente en la sociedad burguesa. En la formación de ideologías en estas sociedades hay que distinguir tres fases, de valor muy diferente y con un cometido diferente, en la superestructura espiritual, demasiado espiritual: la fase preparatoria, la triunfal y la decadente. La fase preparatoria de una ideología sirve a su propia infraestructura aún no afirmada, oponiendo su superestructura nueva y progresiva a la superestructura caduca de la anterior clase dominante. La clase llegada así a la dominación inicia ella misma la segunda fase, en tanto que —eliminando a veces «equilibrios» más o menos clásicos de anteriores impulsos revolucionarios— asegura su propia infraestructura, ahora ya establecida, la fija política y jurídicamente, y la ornamenta política, jurídica y culturalmente. El aseguramiento como el ornato se ven apoyados por una armonía, aunque sólo temporal, entre las fuerzas de la producción y las relaciones de producción. La clase en decadencia inicia la tercera fase ideológica, en tanto que —desaparecida casi plenamente la buena fe de la conciencia falsa, es decir, por medio de un engaño casi absolutamente consciente— perfuma la putrefacción de la infraestructura, convierte por una aureola fosforescente la noche en día y el día en noche. En la sociedad clasista, por tanto, la infraestructura económica queda cubierta por la niebla de una falsa conciencia interesada, bien sea que esta ilusión se articule como apasionada, clásica o decadente, como ascensión, culminación o acicalamiento. En una palabra, como ninguna explotación puede permitirse la desnudez, la ideología es, *desde este punto de vista*, la suma de representaciones con las cuales una sociedad se ha justificado y aureolado en los distintos momentos con ayuda de la falsa conciencia. Ahora bien: siempre que se piensa en la cultura, ¿no

aparece —ya en la estructura moral y material tan distinta de las tres fases— también *otro lado* de la ideología? No es la ideología la que coincide *en toda su extensión* con la mera conciencia falsa y con la apología de una mera sociedad clasista condenada históricamente. Desde el lado crítico, dice Marx contundentemente en *La sagrada familia*: «La ‘idea’ se ha puesto en ridículo siempre cuando ha sido distinta del ‘interés’», y enlaza con esta frase el comienzo de la autoclarificación de la sociedad burguesa en el materialismo francés, el cual —en La Bruyère, La Rochefoucauld, y especialmente en Helvetius— pone de relieve, por primera vez, que el interés personal bien entendido es el fundamento de toda esta moral. Pero Marx prosigue en el mismo lugar:

De otro lado, es fácilmente comprensible que todo «interés» de masas, que se impone históricamente, cuando aparece por primera vez en la escena mundial traspone con mucho en la «idea» o en la «representación» su noción real, y se confunde con el interés humano sin más⁷⁴.

De esta manera surge la ilusión, o lo que «Fourier llama el tono de cada época histórica»; en tanto, empero, que la ilusión así creada contiene, además de las flores entusiásticas con las que una sociedad orna su cuna, también, dado el caso, aquellas obras artísticas que —como Marx recuerda, refiriéndose a los griegos, en la *Contribución a la crítica de la economía política*⁷⁵— «son tenidas, en cierto sentido, como norma y modelo inalcanzable», el problema de la ideología entra justamente *en el campo del problema de la herencia cultural*, del problema de cómo es posible que, también después de la desaparición de sus fundamentos sociales, obras de la superestructura se reproduzcan progresivamente en la conciencia cultural. La diferencia por su contenido de las tres fases es precisamente aquí insoslayable, y lo es también aun cuando el *tua res agitur* que sigue influyendo no quede, en absoluto, limitado a la época ascendente, revolucionaria, de una de las anteriores sociedades clasistas. Más aún, precisamente en este caso es cuando se hace bien visible el fenómeno en sentido propio a que hemos aludido, situado en la otra vertiente: *el fenómeno del excedente cultural*. Porque este fenómeno —como el del arte, la ciencia, la

74. K. Marx y F. Engels, *La sagrada familia*, en OME, vol. 6, ed. a cargo de P. Scaron, p. 146.

75. K. Marx, *Contribución a la Crítica de la Economía Política*, trad. de J. Merino, Alberto Corazón, Madrid, 1978, p. 257.

filosofía, desarrollados y apuntando al futuro— nos sale al paso en la época clásica de una sociedad de manera mucho más rica que en su época revolucionaria, en la que, desde luego, el ímpetu utópico-inmediato contra lo existente y más allá de lo existente es más intenso. Y las floraciones del arte, de la ciencia, de la filosofía designan siempre algo más que la conciencia falsa que la sociedad tenía, en cada caso, sobre sí misma, y que utilizaba desde una posición concreta para su ornamentación. Estas floraciones, más bien, pueden ser independizadas de su primer suelo histórico-social, porque ellas mismas, en su esencia, no están vinculadas a él. La Acrópolis pertenece, es cierto, a la sociedad esclavista, y la catedral de Estrasburgo a la sociedad feudal; pero, como es sabido, ninguna de las dos ha desaparecido con aquella su base, y a diferencia de ésta, a diferencia de las relaciones de producción de entonces, por muy progresivas que fueran, ni la Acrópolis ni la catedral de Estrasburgo llevan en sí nada lamentable. Como consecuencia de las limitaciones sociales del conocimiento en cada momento, las grandes obras filosóficas llevan en sí, es verdad, más elementos vinculados a la época y, por tanto, perecederos; pero, sin embargo, por razón de la altura de conciencia que las distingue, y que permite avizorar lo futuro y esencial, las grandes obras de la filosofía muestran aquel clasicismo auténtico que no consiste en el acabamiento detallado, sino en juventud eterna, siempre con nuevas perspectivas en ella. Sólo los pseudo-problemas y la ideología del momento concreto han desaparecido y han sido eliminados en el *Banquete*, en la *Ética*, e incluso en la *Fenomenología del Espíritu*, mientras que, en cambio, el eros, la sustancia, la sustancia como sujeto, se sitúan en medio de todos los cambios como variaciones del objetivo último. En resumen: las grandes obras no son deficientes como en el momento de su nacimiento, ni tampoco grandiosas como en su surgimiento; al contrario, en tanto que son susceptibles de un «último» posterior, e incluso intencionable, se desprenden, más bien, de sus defectos y de su magnificencia. Lo clásico en toda época clásica se presenta al tiempo histórico exactamente como romanticismo revolucionario, es decir, como cometido que apunta al futuro, y como solución procedente del futuro, no del pasado, que nos habla, nos interpela, nos llama llena ella misma de futuro. Esto —junto a fenómenos más modestos— es sólo posible porque *en esta vertiente* las ideologías no se agotan en la conciencia falsa de su base, ni tampoco con la labor activa para su base del momento. En la conciencia falsa —como la que ha sustentado las sociedades clasistas— no es posible la búsqueda del excedente, así como esta búsqueda no es

necesaria en la ideología de la revolución socialista, en la que no participa en absoluto la conciencia falsa. El socialismo, como ideología del proletariado revolucionario, sólo es rigurosamente conciencia verdadera referida al movimiento inteligido y a la tendencia incorporada de la realidad. Para la relación, empero, de esta verdadera ideología con lo anticipado en la conciencia falsa—aunque no sólo conciencia falsa—de las ideologías anteriores tienen aplicación estas palabras de Marx a Ruge (1843):

Nuestra divisa tiene que ser, por tanto, reforma de la conciencia, no por dogmas, sino por el análisis de la conciencia mística, sin claridad todavía sobre sí misma. Se mostrará entonces que el mundo ha largo tiempo que posee el sueño de una cosa, de la que sólo es necesario que posea la conciencia para poscerla realmente. Se mostrará que no se trata de una raya entre el pasado y el futuro, sino de la *realización* de las ideas del pasado⁷⁶.

También las ideologías de clase en las que están situadas las grandes obras del pasado conducen exactamente a aquel excedente sobre la conciencia falsa vinculada a una situación al que llamamos cultura influyente en el tiempo, es decir, substrato de la herencia cultural que se nos ofrece. Y así se pone de manifiesto que justamente este excedente es creado tan sólo por la *influencia de la función utópica* en las construcciones ideológicas de la vertiente cultural. Más aún, sólo la conciencia falsa no bastaría siquiera para dorar, como ha acontecido, la envoltura ideológica. La falsa conciencia sería de por sí incapaz de procurar uno de los caracteres más importantes de la ideología, a saber: la armonización prematura de las contradicciones sociales. Y mucho menos es concebible la ideología como vehículo del substrato cultural influyente en el tiempo si la abstraemos de su contacto con la función utópica. Todo ello trasciende claramente tanto la conciencia falsa como el robustecimiento, y más aún la mera apología de la infraestructura social del momento. Ítem: sin la función utópica, las ideologías de clase sólo hubieran llegado a una mistificación pasajera, no a los grandes modelos en el arte, en la ciencia y en la filosofía. Y es justamente este excedente el que constituye y mantiene el substrato de la herencia cultural, representando aquella alborada que se contiene no sólo en los tiempos primeros, sino también, y con mayor altura, en el pleno día de una socie-

76. En *Obras de K. Marx y F. Engels* (OME), cit.

dad, e incluso, a trechos, en la penumbra de su ocaso. Toda gran cultura hasta el presente es resplandor de algo logrado, siempre que este algo pudiera ser conformado en imágenes e ideas en las alturas plenas de perspectiva de la época, es decir, no sólo en y para su época.

No hay duda de que, a través de todo ello, el sueño de una vida mejor es percibido de modo muy amplio. O lo que es lo mismo: la noción de lo utópico es utilizada —además del mero sentido peyorativo— no sólo en el sentido anticipador ya indicado, sino también como función, en un sentido amplio. Se nos muestra así que las dimensiones a lo ancho y a lo profundo de lo utópico no están limitadas, ni siquiera desde el punto de vista *histórico*, a su manifestación más popular: la utopía política. En su propio sentido, el sueño de una vida mejor trasciende con mucho su tronco originario utópico-social, para encontrarse en toda suerte de anticipación cultural. Todo proyecto y toda construcción llevados hasta los límites de su perfección roza ya la utopía y, como queda dicho, da precisamente a las grandes obras culturales, a aquellas de influencia siempre progresiva, *un excedente sobre su mera ideología en la situación concreta*, es decir, les da nada menos que el substrato de la herencia cultural. La ampliación de una potencia anticipadora tan angostamente entendida fue comenzada por Ernst Bloch en su *Espíritu de la utopía* (1918) sobre la base de testimonios, ornamentos y figuras que hasta entonces habían sido tratados en la realidad completamente aparte de lo todavía-no-acontecido, a pesar de pertenecer a esto y de ocuparse de su articulación. El goce cultural parasitario termina por la percepción de la dirección cada vez más adecuada hacia la identificación con nosotros mismos, y por el deber de hacerlo; las obras culturales se nos muestran estratégicamente. En pie queda, desde luego, la cuestión de si, y hasta qué punto, la expresión y el ataque de la utopía pueden o deben ser traspuestos sin equívocos innecesarios a intenciones e intereses que no son, de ninguna manera, los del pasado, sino que se encuentran, plenamente actuales y nuevos, dentro del proceso recorrido por el socialismo desde la utopía hasta la ciencia. Es verdad que la historia de la terminología conoce varias de estas ampliaciones del sentido anterior de una palabra, eliminando parcialmente significaciones negativas unidas a ella; la palabra «romántico» puede citarse como ejemplo. Una diferenciación todavía mayor ha tenido lugar entre las significaciones del concepto mismo de ideología; sobre la base de esta diferenciación, Lenin pudo llamar al socialismo la ideología del proletariado revolucionario. Y, sin embargo, la potencia anticipadora, con su espacio abierto y su objeto a realizar y realizándose a sí mismo

hacia adelante, es decir, lo que en páginas anteriores llamábamos utopía concreta —a diferencia de lo utopístico y del mero utopizar abstracto—, ha quedado al margen de la rectificación y ampliación terminológica que han experimentado, por ejemplo, lo romántico en el «romanticismo revolucionario», lo ideológico en la «ideología socialista». Y ello a pesar de que, sobre todo en los terrenos de las utopías técnicas, arquitectónicas o geográficas, pero también en todos aquellos que han girado y giran en torno a lo «general» y «propio» de nuestro querer, la categoría de la función utópica rige objetiva y, por tanto, conceptualmente. Bien entendido: conociendo y eliminando lo irremediablemente *utopístico*, conociendo y eliminando la *utopía abstracta*. Lo que entonces queda, el sueño inacabado hacia adelante, la *docta spes* que sólo el burgués desacredita, puede ser llamado rigurosamente utopía, diferenciándola muy reflexiva y muy apropiadamente del utopismo. En su concisión y nuevo rigor esta expresión significa tanto como *órgano metódico para lo nuevo, condensación objetiva de lo que está por venir*. Todas las grandes obras culturales tienen, por eso, implícitamente—no siempre explícitamente como en el *Fausto* de Goethe— un trasfondo utópico entendido de esta manera. Consideradas desde el punto de vista del concepto filosófico de la utopía, no son un entretenimiento ideológico de nivel superior, sino camino ensayado y contenido de una esperanza sabida. Sólo así extrae la utopía lo suyo de las ideologías, y explica lo progresivo, de influencia histórica continuada en las grandes obras de la misma ideología. Espíritu de la utopía es, en último término, predicado de toda gran expresión, en la catedral de Estrasburgo y en la *Divina Comedia*, en la música expectativa de Beethoven y en las latencias de la *Misa en Si menor*. Se encuentra en la desesperación que posee todavía, aun perdido, un *unum necessarium*, y en el «Himno a la alegría». El *Kyrie*, como el *Credo*, surgen de manera muy distinta en el concepto de la utopía —como concepto de la esperanza inteligida—, incluso cuando ha desaparecido de ellos el reflejo de una mera ideología vinculada a un tiempo concreto: precisamente también en este último caso. La fantasía exacta de lo todavía-no-consciente completa así precisamente la ilustración crítica, permitiendo ver el oro que no ha atacado el agua fuerte, y el buen contenido que resta con plena validez; más aún, que asciende, cuando han sido aniquiladas la ilusión de clase y la ideología de clase. Tras el fin de las ideologías de clase, para las que sirve sólo de decoración, la cultura no experimenta otra pérdida que la de la decoración misma, la de la armonización falsamente acabada. La función utópica arranca los asuntos de la cultura humana de este

lecho corrompido de la mera contemplación; y abre así, desde cumbres verdaderamente escaladas, la visión no falseada ideológicamente del contenido de la esperanza humana.

Encuentro de la función utópica con los arquetipos

Una mirada profunda se corrobora por hacerse doblemente abismal. No sólo hacia abajo, que es el modo más fácil, más literal, de ir al fondo. Porque hay también una profundidad hacia arriba y hacia adelante, la cual se incorpora abismos de abajo. Hacia atrás y hacia adelante son así como el movimiento de la noria, cuyos cangilones van sumergiéndose en el agua y extrayéndola. La verdadera profundidad tiene siempre lugar en un movimiento de doble sentido: «¡Sumérgete! Podría lo mismo decirte: ¡asciende! Es una misma cosa», le dice Mefistófeles a Fausto. Se lo dice incluso allí donde se trata de recrearse en algo desaparecido hace ya largo tiempo, en Helena. Y no sólo habla así Mefistófeles, como intrigante el peligroso señor de la duplicidad de significaciones, sino que, a través de Mefistófeles, habla una doble significación misma: la de las relaciones figurativas, tanto arcaicas como utópicas. La función utópica tiene así, muy a menudo, un doble abismo, el del sumergimiento en medio del abismo de la esperanza. Lo que sólo puede significar una cosa: aquí se ha laborado de antemano, a trechos, en la esperanza en el marco arcaico. Más exactamente: en aquellos todavía hoy conturbadores arquetipos, que han quedado ocasionalmente en pie, de la época de una conciencia mítica como categoría de la fantasía, y en consecuencia, con un excedente no-mítico no elaborado. La esperanza tiene, por ello, que atender utópicamente no sólo ideologías de amplia significación, sino también aquellos arquetipos en los que se encuentran todavía elementos no elaborados. De esta suerte se traspone a la utopía, de la misma manera que, *mutatis mutandis*, se traspone a ella la ideología significativa y progresiva. Dejando bien sentado que esto tiene lugar no sólo desde abajo, desde el sumergimiento, sino esencialmente desde arriba, de la visión de conjunto del ascenso. Pues una cosa es evidente: que lo reprimido exclusivamente hacia abajo, lo encontrable subconscientemente es en sí sólo el suelo del que surgen los sueños nocturnos y, a veces, la ponzoña que provoca los síntomas neuróticos; este «abajo» puede disolverse en gran medida en lo conocido, no es crepúsculo matutino hacia adelante, es decir, sólo posee en el fondo una latencia tediosa. Lo esperado-presunto contiene, en cambio, el tesoro posible del que proceden las grandes fantasías diurnas, las no

envejecibles en largos espacios de tiempo; este adelante y arriba no puede nunca disolverse en lo conocido y llegado a ser o, lo que es lo mismo, lleva en sí, en el fondo, una latencia inagotable. Cuando Fausto ve con el filtro de la juventud a Helena en toda mujer, es que el arquetipo de belleza Helena surge totalmente de lo arcaico, surge ya en lo arcaico. Pero sólo desde el punto de vista utópico puede ser conjurado, y sólo desde la visión de conjunto del ascenso, no en puro sumergimiento, se hace visible en los arquetipos lo utópico afín. Lo que en el orco del pasado es todavía Eurídice, la que no había apurado su vida, lo encuentra sólo Orfeo, y sólo para él es Eurídice. Únicamente este elemento utópico en algunos arquetipos posibilita su mención fecunda, con la mirada hacia adelante, no hacia atrás, tal como ha aparecido en el aparente entremezclado de los juegos oníricos y en la solución de esta apariencia. Todo este tipo de racionalismos orientados a las madres, *como a las todavía parturientas*, muestran una luz que procede de la utopía, incluso en el Romanticismo, con su lámpara nostálgica de las tumbas y el mundo subterráneo. Este carácter germinante peculiar de los arquetipos nos muestra, precisamente, lo que tienen de inacabado; pero el calor que trae consigo el proceso de maduración no se encuentra en la *regressio*. Ya anteriormente mencionamos los arquetipos al hablar de C. G. Jung, pero este archirreaccionario —para quien, por lo demás, lo arcaico aparece como un Tombuctú en Zúrich— apelaba erróneamente a la esencia del arquetipo, entendiéndola como tinieblas⁷⁷. La expresión «arquetipo» se encuentra por primera vez en Agustín, todavía como perífrasis explicativa del *eidos* platónico, es decir, de toda forma genérica, pero sólo el Romanticismo refirió la expresión antigua a acontecimientos, por así decirlo, comprimidos, en los que se presenta radical y luminosamente una sustancia categorial de carácter plástico-objetivo. Y así Romeo y Julieta se convierten en arquetipo del amor juvenil, y Marco Antonio y Cleopatra en arquetipo del amor maduro y más interesado; Filemón y Baucis, junto con su cabaña, se ven como la imagen de conjunto del matrimonio primario, apartado del mundo. Según Novalis, lo decisivo es la extraordinaria concordancia de todos los elementos en estos arquetipos; una concordancia que en Filemón y

77. C. G. Jung, en *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, cit., p. 4, hace prove-nir la noción de arquetipo de Filón de Alejandría y, respecto de Agustín, señala que, aunque en él no se encuentra la expresión «arquetipo», sí se halla la idea (por ejemplo, en *De diversis quæstionibus*, LXXXIII, XLVI, col. 49: «Ideas [...] que no están forma-das [...] que están contenidas en el saber divino»).

Baucis llega «hasta el jamón ennegrecido que cuelga de la campana de la chimenea». Pero de efecto mucho más decisivo fue el nimbo peculiar que se añadía a la coincidencia de los elementos, un nimbo como el que rodea los paisajes con una lograda arquitectura de la situación y de su significado. La consideración que comienza a prestarse a semejanzas en el material de las fábulas, en tipos de conflicto y tipos de liberación, en «motivos» recurrentes, contribuyó mucho a llamar la atención hacia los arquetipos; la literatura comparada presentó una suma de tales elementos. Así, por ejemplo, el motivo tan extremadamente impresionante del reconocerse de nuevo (*anagnorisis*) es lo que une arquetípicamente relatos tan lejanos como el de José y sus hermanos en la Biblia y el encuentro de Electra y Orestes en la tragedia de Sófocles⁷⁸. La mitología, sobre todo, parece contener todas las situaciones originarias y su conjunto; se trata, sin duda, de una exageración sin paliativos, muy de acuerdo con el elemento reaccionario en el arcaísmo romántico; pero, sin embargo, los trabajos sobre historia de los mitos de Karl Philipp Moritz, y más aún de Friedrich Creuzer, contienen de hecho, gracias a los esfuerzos por categorizar los «motivos», toda una suma de arquetipos. Éstos aparecen aquí como símbolos. Creuzer, sobre todo, los caracteriza por cuatro momentos: «En lo momentáneo, lo total, lo inexcrutable de su origen, lo necesario». Y él mismo explica antes lo momentáneo también plástica-lacónicamente por un arquetipo:

Lo evocativo, y a la vez estremecedor, se halla en conexión con otra cualidad, con la concisión. Es algo así como un espíritu que aparece repentinamente o como un relámpago que ilumina de pronto la oscuridad de la noche, un momento que se apodera de nuestro ser⁷⁹.

Creuzer denominaba estos laconismos, en el sentido del Romanticismo, símbolos, manifestaciones de una idea. Hubiera sido necesaria muy poca hipóstasis de una idea manifestada ya eternamente para haber visto los arquetipos también en la forma de la alegoría, no sólo en la del símbolo. Las alegorías en su forma auténtica, es decir, antes del clasicismo de los siglos XVIII y XIX, no son, en efecto, en absoluto conceptos materializados, es decir, no son lo que tanto gusta llamar glacial y abstracto. Las alegorías contienen, al contrario —en el

78. Sófocles, *Electra*, en *Tragedias*, trad. de A. Alamillo, Gredos, Madrid, 1981, pp. 415 ss.

79. F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, I, Leipzig/Darmstadt, 1819, pp. 59, 118.

Barroco de manera distinta que en la Edad Media—, también arquetipos, incluso en mayor número, a saber: los de la condición perecedera y los de su multiplicidad. Precisamente en la alegoría se vierte, por primera vez, toda la suma de los arquetipos de contenido poético, de los que se hallan todavía en la *alteritas* de la vida terrena, mientras que el símbolo de la *unitas* está siempre referido a un sentido, razón por la cual conforma esencialmente los arquetipos religiosos o bien conforma religiosamente los arquetipos. Un Creuzer de más altura y mitólogo acabado, Bachofen, descubrió, por eso, y trató también de ordenar, por primera vez, los arquetipos de los pueblos primitivos, situándolos plenamente en el campo de la religión. Para Bachofen, estos arquetipos aparecían en la secuencia de promiscuidad, matriarcado y patriarcado: en los ornamentos del junco y del pantano, correspondientes a la promiscuidad; en los de la espiga y la cavidad terrestre, correspondientes al matriarcado; en los del laurel y el ciclo solar, correspondientes al patriarcado. Un orden tanto histórico-social como mítico-natural debía expresarse así totalmente en los arquetipos. Éstos, desde luego —prescindiendo de los hipotéticos de las tres secuencias—, no fueron tampoco catalogados ampliamente, ni en su forma y relación alegóricas ni en su forma y relación religiosas. Pero precisamente la labor del Romanticismo puso bien en claro este rasgo utópicamente decisivo: pese a su originaria coincidencia agustiniana con los modelos superiores en el sentido de las ideas platónicas, los arquetipos tienen poco o nada en común con éstas y con su puro y, en último término, incluso trascendente idealismo. Como se deduce ya de los ejemplos aducidos, los arquetipos son, en lo esencial, categorías de solidificación, sobre todo en el campo de la fantasía poética-reproductiva, y no, como las ideas platónicas, categorías genéricas hipostasiadas. Los arquetipos del Romanticismo, o más bien los arquetipos tal como los concibió el Romanticismo, estaban unidos a las ideas platónicas tan sólo por el llamado «recuerdo», si bien ello también de una manera que pone de manifiesto asimismo sus diferencias respecto a las ideas invariables. En Platón el recuerdo, la *anamnesis*, estaba referido a un estado pre-terreno, en el que el alma se encontraba en el cielo ideal; en el Romanticismo, en cambio, el recuerdo tiene lugar históricamente, retrocede a tiempos primigenios dentro del tiempo mismo, se convierte en regresión arcaica. El que esto fuera posible muestra, desde luego, no una proximidad al platonismo de las ideas celestes, pero sí una equivocidad —muy utilizada por el Romanticismo— de los arquetipos en su relación con la función utópica. Manteniéndose meramente en la regresión, con-

vierten la utopía en una regresión vuelta hacia atrás, reaccionaria y, en último término, diluvial. Se trata de algo más peligroso que las acostumbradas cortinas de humo de la ideología, porque mientras ésta sólo aparta del conocimiento del presente y de sus fuerzas impulsivas reales, el arquetipo que conjura el retroceso y que se mantiene en el conjuro del retroceso impide, además, la apertura hacia el futuro. No todos los arquetipos, en efecto, son susceptibles de una consideración utópica, incluso cuando ésta es auténtica y no un utopismo reaccionario, como en el Romanticismo. Al *pathos* del mero arcaísmo se le escapa toda la esfera que se nos muestra tan viva, y en gran estilo, tan fuerte y llena de luz, en la poesía, y también en la filosofía. Como ya hemos indicado, los únicos arquetipos que son susceptibles de una consideración utópica son aquellos en los que alienta algo todavía no-elaborado, no-acabado, no-concluso. Es muy característico que los arquetipos feudales-pretéritos fueran los preferidos en la regresión concordante con la reacción política; lo mismo si el arquetipo, el emblema, en el que, como decía el Romanticismo, todo lo poético se reconoce en la vida envejecida, es simplemente entrega al pasado, o bien también —como el asalto a la Bastilla— emblema del futuro, función utópica auténtica.

En este punto comienza por eso una frontera, en la que los auténticos amigos se reconocen y se mantienen unidos. Sólo la mirada utópica puede encontrar este algo afín, y aquí tiene igualmente, en lugar del frío asesinato capitalista ornamentado, también en el pensamiento, una función importante. Los arquetipos corruptos tienen que ser separados de los verdaderamente *no-conclusos* utópicamente, y tienen que serlo por su pertenencia a algo simplemente hundido en el tiempo. Los arquetipos existentes de la situación de libertad o de la felicidad lúcida no se hallan vinculados a un pasado semejante, sino que se le han escapado o, al menos, le son extraterritoriales. No es aquí el lugar para pasar revista a los arquetipos, los cuales, como se expondrá más adelante, pertenecen a una nueva parte de la lógica, a la tabla de categorías de la fantasía. Como ya hemos visto, se encuentran en todas las grandes creaciones literarias, mitos, religiones; con su parte inconclusa pertenecen a una especie de verdad, a una reproducción formal de *contenidos de tendencia en lo real*. Un arquetipo con latencia-tendencia inconclusa bajo la envoltura fantástica es la Isla de Jauja, es la lucha con el dragón (san Jorge, Apolo, Sigfrido, san Miguel), es el demonio del invierno que quiere aniquilar al sol naciente (Fenris, Faraón, Herodes, Gessler). Un arquetipo afín es la liberación de la adolescente virginal —de la inocencia, en general—,

presa en las garras del dragón (Perseo y Andrómeda), es la época de los dragones, del país mismo de los dragones, cuando aparece como antesala necesaria del triunfo último (Egipto, Canaán, imperio del Anticristo antes del comienzo de la Nueva Jerusalén). Un arquetipo del más alto rango utópico es el acorde de las trompetas en el último acto de *Fidelio*, concentrado en la obertura de Leonor, anunciando la salvación: la llegada del Ministro (que representa al Mesías) corporeiza el arquetipo del Apocalipsis vengativo-salvífico, el viejo arquetipo de la tormenta y el arco iris. Más aún, también se encuentra un arquetipo antiquísimo, pero aquí en referencia perfectamente concreta, en las palabras de Marx «Cuando se hayan cumplido todas las condiciones, se anunciará el día de la resurrección alemana con el canto del gallo gálico»⁸⁰. En estos ejemplos puede echarse de ver, de modo completamente inmanente, que lo utópico en los arquetipos no puede fijarse en último término en lo arcaico, sino que vaga, al contrario, muy activamente por la historia. Y sobre todo, no todos los arquetipos son de origen arcaico, sino que muchos surgen originariamente sólo en el curso de la historia, como, por ejemplo, la danza sobre las ruinas de la Bastilla, un nuevo modelo emocionante, separado por contenidos totalmente nuevos del arcaico corro de los bienaventurados. Su música es la *Séptima sinfonía* de Beethoven, es decir, una música que no entona el ánimo hacia los prados de Asfódelos, ni tampoco a fiestas orgiásticas primaverales y dionisiacas. Incluso arquetipos de claro origen arcaico se han renovado y modificado, una y otra vez, en el curso de las transformaciones históricas: tampoco el acorde de las trompetas en *Fidelio* hubiera tenido su efecto penetrante y auténtico sin el asalto a la Bastilla, que constituye la base y el trasfondo ininterrumpido de la música de *Fidelio*. Sólo por el asalto a la Bastilla experimentó, por primera vez, el arquetipo de la tormenta y el arco iris, al que se hallan referidos la consigna y la salvación, un origen totalmente nuevo: el arquetipo sale del mito astral para entrar en la historia de la revolución, y aunque arquetipo, actúa sin una huella de arcaísmo. En último término, por tanto, no todos los arquetipos son concentraciones plásticas de una experiencia arcaica; una y otra vez surge de ellos el vástago que multiplica el contenido dado de los arquetipos. Como tiene lugar —cuando tanto los arquetipos primigenios como los históricamente nuevos experimentan la

80. Véase K. Marx, *Crítica de la filosofía del Derecho de Hegel*, en OME, vol. 5, p. 234.

irrupción utópica— con la conversión de su función, que se *orienta a la liberación de la esperanza encapsulada arquetípicamente*. Si lo arquetípico fuera totalmente regresivo, no habría arquetipos que tendieran ellos mismos a la utopía, mientras que la utopía se vuelve hacia ellos, ni habría literatura avanzada, literatura con viejos símbolos dirigida hacia la luz: la fantasía sería exclusivamente *regressio*. Como fantasía determinada progresivamente, tendría que precaverse de todas las imágenes —también de alegorías y símbolos— procedentes del viejo suelo mítico de la fantasía, sólo tendría, según el momento, para sí un intelecto de segunda enseñanza y, por tanto, como éste es incapaz de sueños, un intelecto contra sí. Pero *La flauta mágica* —para mencionar un ejemplo de fantasía, si bien humanizada— utiliza toda una serie de alegorías y símbolos arcaicos: el caudillo y el rey-sacerdote, el reino de la noche, el reino de la luz, la prueba del agua y del fuego, la magia de la flauta, la transformación en un sol. Y pese a ello, todos estos símbolos y alegorías, en cuyos sagrados recintos no se cantó nunca el amor a los hombres, se muestran susceptibles de ser puestos al servicio de la Ilustración; más aún, en la música de Mozart retornan verdaderamente a su seno como templo limpio de demonios. La función productiva-utópica extrae también así imágenes del pasado imprescribible, siempre que éstas, pese a todo su conjuro, sean ambigüamente susceptibles de futuro, convirtiéndolas en expresión adecuada para lo todavía no sido, para la alborada. La función utópica no sólo descubre así el excedente cultural como perteneciente a ella misma, sino que se incorpora de la profundidad ambigua del arquetipo un elemento de ella misma, una anticipación situada en lo arcaico de lo todavía-no-consciente, todavía-no-logrado. Para hablar con un arquetipo dialéctico: el ancla que se hunde aquí en el fondo es, a la vez, el ancla de la esperanza; lo que se sumerge contiene lo ascendente, puede contenerlo. Más aún, la misma doble esencia, ya caracterizada, capaz para la utopía, se muestra y confirma finalmente cuando los arquetipos se deslizan hacia *claves en el objeto*, copiadas, por lo demás, de la naturaleza. Así, por ejemplo, en numerosas comparaciones poetizadas («no hay que confiar del agua mansa», «todas las cumbres son solitarias»), así en el arquetipo tormenta-arco iris, así también en la imagen de la luz y el sol en *La flauta mágica*. Los arquetipos de esta clase no están formados, en absoluto, con material humano, ni con el arcaico ni con el procedente de historia más reciente; estos arquetipos muestran, más bien, un trozo de la doble escritura de la naturaleza, una especie de clave real o símbolo real. Símbolo real es aquel cuyo objeto significativo está

oculto a sí mismo en el objeto real, es decir, no sólo oculto a la comprensión humana. Es, por tanto, una expresión para lo todavía no manifiesto en el objeto mismo, pero sí significado en el objeto y por el objeto; la imagen humana del símbolo es sólo un sustitutivo y reproducción. Líneas de movimiento (fuego, relámpago, figura tonal, etc.), formas de objetos específicos (forma palmeada, forma gatuna, fisonomía humana, estilo cristalino egipcio, estilo gótico boscoso, etc.) ponen de manifiesto estas claves reales. Una parte rigurosamente caracterizada del mundo aparece así como grupo simbólico de especie objetiva, del que la matemática y la filosofía se hallan ausentes en igual medida. La llamada teoría de la *Gestalt* representa sólo una caricatura abstracta de ello porque las claves reales no son estáticas, sino que son figuras de tensión, formas tendentes de un proceso, y sobre todo, justamente por este camino, formas simbólicas. Todo ello linda con el problema de una teoría figurativa objetivo-utópica, es decir, con el problema (pitagórico) olvidado de una matemática cualitativa, de una filosofía de la naturaleza renovadamente cualitativa. Aquí, sin embargo, se nos muestra ya: también los arquetipos objetivos traspuestos a claves reales, tal como se encuentran en el gigantesco almacén de la naturaleza, y más detalladamente en la obra conformada por el hombre, sólo se esclarecen por la función utópica. Su más inmediata existencia la tienen, desde luego, los arquetipos en la historia humana; en tanto que los arquetipos son lo que pueden ser, es decir, ornamento conciso de un contenido utópico. La función utópica arranca esta parte al pasado, a la reacción, también al mito; y toda transformación funcional que así acontece muestra hasta su cognoscibilidad lo inconcluso en los arquetipos.

Encuentro de la función utópica con los ideales

Una mirada abierta se corrobora porque está vuelta en un cierto sentido. Ante ella se encuentra un objetivo que sólo raras veces se ha perdido de vista desde la juventud. En tanto que este objetivo no está a mano, sino que exige o reluce, actúa como cometido o como punto de orientación. Si el objetivo contiene no sólo algo deseable o apetecible, sino también perfecto, recibe el nombre de ideal. Todo objetivo, alcanzable o no alcanzable, arbitrario o pleno de sentido objetivamente, tiene que haberse representado primero en la cabeza. La representación de un objetivo a la que llamamos ideal se distingue, empero, de las representaciones corrientes por el acento puesto en su perfección; del ideal no puede rebajarse nada. El afán y el querer activos quedan

abandonados, o se desvían empírica y prudentemente cuando en la representación del objetivo se introduce la representación de contraargumentos empíricamente contundentes. La representación del objetivo que denominamos ideal actúa, en cambio, en tanto que tal, ininterrumpidamente, y la decisión volitiva dirigida a ella no es inescapable. Lo es incluso cuando no se ha realizado, porque, precisamente por la inescapabilidad objetiva de la mala conciencia, la no-realización va acompañada, por lo menos, por el sentimiento de la renuncia. El objeto de la representación del ideal, el objeto ideal, actúa así como exigencia, como si, aparentemente, poseyera un querer propio que se dirige como un deber-ser a los hombres. La representación corriente de un objetivo como la del ideal muestra el carácter de un valor y aquí, como allí, se encuentra la mera ilusión valorativa. Pero mientras que en las representaciones corrientes de un objetivo esta ilusión es corregible empíricamente, en el caso de los ideales esto es mucho más difícil, precisamente en razón de su exigencia objetivada. Si un objeto nos aparece como ideal, sólo una catástrofe puede salvar de su conjuro exigente, y a veces incluso fascinante. Existe la desdicha de una idolatría amorosa que sigue conjurando aun después de descubierta la flaqueza de su objeto; hay ideales políticos ilusorios que siguen actuando, a veces incluso después de catástrofes empíricas, tal y como si fueran auténticos. De la formación de ideales nace una potencia propia, una potencia que penetra con impulsos muy oscuros la convicción clara y madura, por así decirlo, del ideal como perfección. De tal suerte que la formación de ideales, desde su lado no-libre e ilusorio, puede contener en gran medida mucha conciencia falsa y mucho subconsciente arcaico. Lo mismo se mostraba ya con ocasión de la represión en el sentido de Freud, y de manera distinta con ocasión de la psicología del poder de Adler, al referirse a la formación supercompensadora de ideales rectores. Para Freud la fuente de la formación de ideales es el super-yo, y este super-yo mismo, con todas las amenazas y el deber-ser que emana de él, sería sólo el padre, que sigue actuando. El yo se encuentra respecto al super-yo en la relación de un hijo respecto a sus padres; los mandatos de éstos siguen actuantes en el yo del ideal, en todo imperativo del ideal en absoluto, ejerciendo ahora como conciencia la censura moral. Esta teoría del ideal conduce así exclusivamente hacia atrás, hacia el padre, y si se excava suficientemente, hacia los tiempos patriarcales-despóticos. De acuerdo con ello, Freud prescinde de todos los rasgos no amenazadores y luminosos del ideal, reduciendo éste totalmente al ámbito moral. La teoría de la sobrecompensación de Adler trata de explicar

los rasgos luminosos en sentido propio, estando dirigida al pasado —a la antigua «situación del homúnculo»— sólo en relación con lo que puede superar el ideal rector. El ideal rector o el ideal del carácter no sería aquí un objetivo recordado-comprimido, sino escogido con relativa libertad: los hombres se fijan un fin convirtiendo la máscara del carácter en máscara ideal, a fin de alcanzar así el sentimiento de superioridad. Según esta teoría, todas las imágenes ideales quedan reducidas, una vez más, al ámbito moral y, en último término, a la vanidad personal, faltando en absoluto ideales objetivos, como, por ejemplo, los artísticos. En esta psicología de la pura concurrencia no tienen sitio ni siquiera ideales alternativos de la recta conducta, tal como se nos han transmitido desde la época precapitalista, como soledad o amistad, *vita activa* o *vita contemplativa*. Con la limitación a puras imágenes rectoras personales quedan también incomprendidos y sin lugar propio situaciones ideales o paisajes ideales. Lo único que ponen de manifiesto Freud y Adler es, por eso, el conjuro opresivo que puede hallarse en el fondo de la formación de ideales: en uno, el conjuro del padre; en el otro, por lo menos, el conjuro de la inferioridad. Tampoco está despejado el camino que conduce de aquí a las cualidades excedentes como a las imágenes excedentes. Todo se queda en el deber-ser, y la imagen final representada del querer llegar a ser es, en su mayor parte, más soportada que esperada.

Y, sin embargo, la voluntad que dirige la mirada a atalayas, y que además las escala, no se ha agotado en ningún lugar. La formación de ideales no se limita, de ningún modo, al deber-ser y al conjuro, sino que tiene además su lado más libre, más luminoso. Si bien este lado más luminoso puede mostrar también intensas negatividades, como la del sucedáneo, de lo desvaído, de lo abstracto —a lo que hay que añadir, en el siglo XIX, además la de la mentira del ideal—, nada de ello se halla en conexión con los momentos tenebrosos o siniestros de la formación de los ideales. Ni con el deber-ser desde lo alto, con conjuro, presión del super-yo, toma de posición sin más contra la criatura; lo que aquí seduce es, más bien, la *perfección* misma que flota en las alturas. Los rasgos libres del sueño diurno imprimen también su sello a este lado más luminoso, muy especialmente el viaje hasta el final, donde tan infinitamente acontece. Incluso si no se emprende en absoluto el viaje real hacia el ideal, o si se limita sólo a su representación, como embarque hacia Citera, un ideal, por lo demás, puramente erótico, cierto es que siempre se da la intención hacia un final, entendido este como *perfectum*. Ahora bien: la perfección no sólo es más fácil de sentir, sino que es pensada

también más invitativamente que las categorías culturales menores. De aquí que el ideal se haya reducido más distintamente a concepto que las ideologías (lo que se entiende de por sí, dado el carácter de encubrimiento interesado de la ideología), pero también más distintamente que los arquetipos. Hasta ahora no hay una determinación y una tabla de los arquetipos, pero, en cambio, sí varias de los ideales, las cuales descienden hasta términos como mujer de su casa ideal, barítono ideal para Bach, etc., ascendiendo hasta el ideal del bien supremo. Hay ideales rectores de la recta conducta en radical contraste entre sí; desde los sofistas y Sócrates hasta Epicuro y el estoicismo hay una axiología ricamente matizada, una criteriología del ideal. Hacia todos los lados, tanto hacia el de la presión como hacia el de la unidad de dirección final y de la esperanza, aparece el ideal en Kant, que llamaba al filósofo un maestro del ideal, y a la filosofía una enseñanza del ideal. Una vez más como presión, e incluso como ataque, aparece el ideal en el imperativo categórico de la ley moral: el respeto a la dignidad del hombre exigido por esta ley se halla en contraposición a todos los impulsos naturales. Después aparece, empero, el ideal en Kant como fuerza final en una dirección, de tal suerte que ésta no exige en sí misma, sino que, al contrario, es exigida, y lo es la trinidad postulada de lo incondicionado: libertad, inmortalidad, Dios. De igual manera, también aparece el ideal como esperanza, a saber: como el verdadero bien supremo de la razón práctica; este bien supremo debe representar la unión de la virtud y la felicidad, la realización —sólo, claro, aproximativa— de un reino de Dios en la tierra. Después nos aparece, una vez más, el ideal en la estética kantiana como el ideal de una perfección natural, es decir, sin un bien supremo, y, por tanto, en contraposición muy instructiva al ideal-presión. Kant se aparta de este ideal en el arte en el mismo sentido en el que, en el arte, todo deber-ser adquiere un carácter petulante: existe una ética tonante, pero —correspondiendo a ella— sólo una estética academicista. Kant no tiende a ella; en él el genio artístico no está escindido de sus impulsos naturales, tal como lo está la persona moral. Al contrario: el genio da justamente «la regla como naturaleza», el genio es una «inteligencia que actúa como la naturaleza». Y de acuerdo con el ideal estético, todas las ornamentaciones son definidas como «la perfecta corporeización de una idea en un fenómeno singular». De manera tan diversa, por tanto, de acuerdo con sus diversas vertientes, las del conjuro sobre todo, y las de la estrella mañanera como esperanza del futuro, se desintegra en Kant la perfección: en Kant, el filósofo formal, y sin embargo, precisamen-

te por ello, el filósofo especialmente abstracto y radical del ideal. Su concepción estética, la «perfecta corporeización de una idea en un fenómeno singular», significa, por lo demás, el tránsito de un idealismo formal a un idealismo objetivo. Este concepto de ideal se roza, por tanto, en último término, con la idea que Aristóteles, partiendo de las formas genéricas por encima de los fenómenos, sitúa en la forma teleológica o entelequia. La entelequia que, por razón de concausas accesorias, no se manifiesta plenamente en las cosas singulares, se hace visible para Aristóteles en la escultura, y también en la literatura. De acuerdo con ello, la representación estética ideal se convierte en una representación que acierta como copia y que embellece la entelequia, es decir, que muestra lo que, de acuerdo con la naturaleza de la cosa, tenía que acontecer; de aquí la célebre expresión aristotélica de que el drama es más filosófico que la historiografía. Este carácter de perfección de los ideales estéticos llevado hasta el final es el que hace, en último término, que tanto Schopenhauer como Hegel puedan enlazar con la noción de Kant de «la perfecta corporeización de una idea en un fenómeno singular». Con mucho de Aristóteles en Schopenhauer:

Según que el organismo consiga superar en mayor o menor grado aquellas fuerzas naturales que expresan los grados inferiores de objetividad de la voluntad, se convertirá en una expresión más o menos perfecta de su idea, es decir, estará más o menos próximo al *ideal* al que corresponde la belleza en su especie.

Y continúa, rozando claramente la función utópica (en la frontera estática del género):

Sólo así pudo el griego genial descubrir el prototipo de la figura humana y establecerlo como canon de la escuela escultórica; y sólo en virtud de tal anticipación nos es posible a todos nosotros conocer lo bello allá donde la naturaleza lo ha logrado realmente en un individuo. Esa anticipación es el *ideal*: es la *idea* en cuanto es conocida *a priori*, al menos a medias, y se hace practicable para el arte al ofrecerse como complemento a lo que la naturaleza da *a posteriori*⁸¹.

Para Hegel los ideales se dan sólo en el arte, y no en el resto de la realidad, y menos que todo en la realidad político-social; en tanto que

81. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, libro II, § 27; libro III, § 45, trad. de P. López de Santa María, Aguilar, Trotta, Madrid, 2004.

filósofo de la Restauración, en este último terreno los ideales son sólo quimeras de una perfección imaginada. El arte, en cambio, en tanto que conjunto de formas para la contemplación, sólo tiene ideales como substrato, ideales simbólico-orientales, clásico-helenos, romántico-occidentales: honor, amor, fidelidad, aventura, fe. Y su manifestación estética muestra muy precisamente el recuerdo de la entelequia de Aristóteles:

La verdad del arte no debe ser, por eso, simple exactitud, a la que se limita la mera imitación de la naturaleza, sino que lo externo tiene que coincidir con un algo interno que coincide en sí mismo, y que por ello puede revelarse como sí mismo en lo externo. En tanto que el arte lleva a una armonía con su verdadero concepto de lo que en el resto de la existencia se halla maculado por el acaso y la exterioridad, da de lado todo lo que en la fenomenalidad no responde a aquel concepto, y hace surgir el ideal por medio de esta purificación⁸².

Evidentemente aquí no es considerado en absoluto el ideal como algo indiferente frente a lo real, ni tampoco como un pulimento superficial, tal como quiere afirmar la fraudulenta contraposición entre poesía y prosa, y finalmente, entre cultura y civilización, sino que lo que significa es un grado más intenso de realidad, un grado de la perfección apuntada *realiter* en cada momento del proceso fenoménico, aun cuando esta estratificación no permite nunca en Hegel el grado *realiter* de un todavía-no-llegado-a-ser. No obstante lo cual, allí donde no es super-yo, donde no es conjuro regresivo del padre, o bien simples fijaciones de una supercompensación imitativa, el ideal muestra por doquier una anticipación más genuina en sí que la mayoría de los arquetipos. Y la función utópica en el ideal significa tanto menos su destrucción como su rectificación; y ello por virtud de una mediación con movimientos de perfección en el mundo, con una tendencia ideal material.

Fuera de ésta, quedan interna, pero sobre todo externamente, sólo grandes palabras. Deber-ser, exigencia, presión forman parte del ideal como conjuro, pero, como ya queda dicho, el pulimento superficial, la abstracción neutral, la estática ahistórica, lo amenazan en su libertad y en la perfección a la que tiende. A lo que hay que añadir además la mentira aportada por el siglo XIX: la verdad, el bien, la belleza, como frases burguesas. En la esposa del gran comerciante

82. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. de A. Brotóns Muñoz, Akal, Madrid, 1989, pp. 116-117.

Jenny Triebel, de soltera Bürstenbinder, nos ha retratado Fontane una burguesa con ideales que puede servir de modelo para todas las demás. También para todo su ambiente: «Liberalizan y sentimentalizan constantemente, pero todo es una farsa; cuando se trata de manifestar tajantemente su opinión, lo único es el dinero, y nada más cuenta». En la mayoría de sus dramas Ibsen se ha apasionado por mostrarnos cómo los ideales burgueses proclamados no tienen nada en común con la praxis burguesa. *Casa de muñecas*, *Espectros*, *El pato salvaje* son toda una serie de variaciones del tema: ideal-palabras⁸³. Y no hacía falta mucho para elaborar como comedias estas obras profundamente serias, casi trágicas. En *El pato salvaje* Gregers Werle es exactamente el don Quijote de los ideales burgueses en medio de un mundo burgués degenerado; y el cinismo de Relling, cuando denomina estos ideales no simplemente mentiras, sino mentiras vitales necesarias para el hombre corriente, no es sólo cinismo, sino que pone su nombre al embuste dominguero del ideal de una burguesía en decadencia. Con los límites en que todavía Ibsen cree respecto a los ideales burgueses, en los que quiere creer e intenta exponer en los dramas que siguen a *El pato salvaje*, de tal manera que no caen bajo la crítica de Relling. Ni en Fontane ni en Ibsen había un nuevo mundo, pero, en cambio, en ambos se denunció inmanentemente el viejo mundo, con toda su tirantez entre teoría y praxis, con toda su hipocresía consustancial. Para darse cuenta de ello basta un realismo crítico, no hace falta una indagación de las ideologías, ni menos una función utópica. Pero sí es necesaria ésta, con tendencia apasionada y material, para no identificar el ideal con su existencia burguesa superficial. A fin de extraer el ideal de su manera de existir hasta ahora, a fin de arrancarlo de su abstractividad y, a ser posible, de su estática. Ante todo, de la abstractividad, como de lo distante, meramente general, desmayado. La abstractividad es en lo esencial formal; el contenido ha sido escamoteado de la vida real, o se le enfrenta de modo inmediato en las grandes y vacías palabras. En tanto que los ideales no se median de esta manera con ninguna tendencia, se añade a la abstractividad la estática adialéctica. Ambas acrecientan la ilusión axiológica, que es apoyada por una actitud que sitúa los ideales en la caja fuerte, como un devocionario eterno. La abstractividad y la estática constituyen de consuno los llamados principios ideales, como punto de orientación para palabras, no para acciones. Este elemento

83. Obras de Ibsen que pueden encontrarse en *Teatro completo*, cit.: *Casa de muñecas* (pp. 1236 ss.), *Espectros* (pp. 1303 ss.), *El pato salvaje* (pp. 1440 ss.).

formal florece, sobre todo, en Inglaterra y, convirtiendo palabras muertas en religión, también en América del Norte. La Declaración de Independencia americana y, después, la Constitución americana contenían sus *rights of life, liberty and the pursuit of happiness*, sus *principles of liberty, justice, morality and law*, todavía desde el punto de vista del *citoyen* (sin olvidar como *basic principle*, aunque menos detonante, el *principle of property*). Sin embargo, todo se halla en un ambiente transido, y lo único real, el *basic principle* económico, permite, por la estática abstracta formal de los otros principios, todo oportunismo del contenido, sobre todo en lo que respecta a la libertad. El ideal así constituido no puede ni quiere apartarse teóricamente de este oportunismo, que llega hasta una inversión total de su contenido; no puede por razón de su generalidad formal engañosa, no quiere por su rigidez impotente. ¡Hasta qué punto ha sido grande esta impotencia en Alemania, en la Alemania de Lutero, de la contabilidad por partida doble o del dualismo de las obras y de la fe! En los países calvinistas el ideal siguió siendo, al menos, un punto de orientación verbal, incluso democrático-formal, para modos de acción. Y la hipocresía se constituyó como tributo del vicio a la virtud. En Alemania, en cambio, los ideales se hallaban tan por encima del mundo, que no llegaban a ningún contacto con éste, a no ser el de la eterna distancia. Este punto de orientación se convirtió en estrellas harto lejanas para poder ser alcanzadas, es decir, estrellas de la veleidad, no de la acción. De aquí nació el fantasma de la mera aproximación infinita al ideal o, lo que es lo mismo, de su desplazamiento a la eterna aspiración al ideal. De esta suerte, el mundo iba de mal en peor; los ideales éticos, en cambio, se hallaban en las esferas celestes, y los ideales estéticos ni siquiera eran apetecidos, sino que bastaba con el goce de su magnificencia. Tan fácil es el paso del querer infinito a la mera contemplación; porque también lo eternamente aproximativo es contemplación, sólo perturbada por la apariencia constante de la acción, por la acción por razón de la acción misma, *ut aliquid fieri videatur*. Si había de surgir en Alemania un sentido concreto del ideal, éste iba a ser, en lo relativo a su realización, sólo el otro lado de la no-realización o, lo que es lo mismo, la paz total en el mundo: así, por ejemplo, en Hegel. Aquí desaparece, es verdad, lo infinito de la aproximación al ideal, pero con ello también toda aproximación al ideal por *obra humana*. El proceso universal en tanto que tal se convierte en autorrealización de los fines ideales establecidos en él, y el hombre es simple instrumento, e incluso, al final, simple espectador de ideales que se realizan supuestamente sin más. Todo ello hace del ideal algo impotente, lo

mismo si se entiende como una aproximación infinita que si se piensa en una coincidencia con el mundo, tenido éste como un supuesto mundo ideal. En ambas actitudes se impone la estática del ideal con una perfección ya concluida en sí; y es justamente contra esta conclusión contra la que tiene que confirmarse la función utópica. Esta confirmación es, sin embargo, muy otra de la que tiene lugar frente a los arquetipos, una confirmación mucho más afín por razón de la materia, pero también, desde luego, con mucho más de «discordia fraterna». Lo que hace accesible el ideal a la consideración utópica es justamente la *perfección supuesta*, su anticipación plenamente confesada. Los arquetipos han encapsulado el elemento anticipador, el cual tiene que ser extraído violentamente de ellos; los ideales, en cambio, lo muestran abstracto o estático, y lo único necesario es la corrección. Los arquetipos muestran, a menudo, la esperanza en el abismo, y éste en lo arcaico; son como los tesoros sumergidos en el mito, que van a resurgir y relucir al sol el día de San Juan. Mientras que los ideales muestran de antemano su esperanza a la luz, bajo una bóveda que se extiende hacia lo alto. La renovación de la mayoría de los arquetipos se refleja en el verso callado de la isla Orplid de Mörike: «¡Aguas antiquísimas ascienden rejuvenecidas por tu talle, hijo!». La aparición de un ideal, en cambio, se refleja en el grito de aurora del *Pippa* de Browning: «Tu corriente ininterrumpida, grande, azul, clara, de curso solemne, que, como yo siento, protege y fecunda intensamente la tierra, itodo será mío!»⁸⁴. Hay también ciertamente arquetipos que no tienen su sitio en los abismos —la danza sobre las ruinas de la Bastilla es el más contundente ejemplo de ello—, como también, al contrario, un arquetipo como la imagen materna Isis-María constituye, a la vez, un ideal de muy profundas raíces. En general, sin embargo, el ideal vive puramente en la frontera, tanto que su modelo último aparece más bien harto lejano que harto sumergido. No sin razón las utopías abstractas, en tanto que abstractas, pero también como utopías, tienen esencialmente ideales como contenido y, mucho menos, arquetipos, ni siquiera los de sentido revolucionario. La isla solitaria en la que, al parecer, se encuentra la utopía puede ser, sin duda, un arquetipo, pero en ella actúan con mayor intensidad las figuras ideales de la perfección anhelada, en tanto que despliegue libre o también ordenado del contenido vital. La función utópica tiene, por tanto, que confirmarse respecto al ideal lo mismo que respecto a la

84. R. Browning, *Poemas escogidos*, trad. de S. Masó, Endymion, Madrid, 1992, pp. 13 ss.

utopía misma: en la línea, como hemos indicado, de una mediación concreta con la tendencia ideal-material en el mundo. Lo ideal no puede, de ninguna manera, ser adoctrinado o rectificado por meros hechos; es característico de su esencia el encontrarse en una relación tensa con la mera facticidad llegada a ser. No obstante lo cual, lo ideal, si de algo sirve, mantiene contacto con el proceso del mundo, en el que los llamados hechos son abstracciones fijadas y objetivadas. En sus anticipaciones, si son concretas, lo ideal tiene un correlato en los contenidos de esperanza de la latencia-tendencia; y este correlato hace posible *ideales éticos como modelos, ideales estéticos como pre-mostración, que apuntan a un algo que va a hacerse posiblemente real*. Estos ideales rectificados y adecuados por la función utópica son, en su conjunto, los ideales de un contenido del mundo y del yo humanamente apropiados; y, por ello mismo, son todos —lo que aquí, en último término, podría resumir como simplificar la esencia de lo ideal— *modificaciones del contenido fundamental: el bien supremo*. En relación con este contenido supremo de la esperanza, del posible contenido del mundo, los ideales se comportan como medios para un fin; por eso existe una jerarquía de los ideales, y por eso es posible sacrificar un ideal inferior a un ideal superior, teniendo en cuenta, sobre todo, que aquél surge, de nuevo, en la realización de éste. Así, por ejemplo: la manifestación superior del bien supremo en la esfera político-social es la sociedad sin clases; en consecuencia, ideales como libertad, y también igualdad, significan medios en relación con este fin, y reciben su contenido axiológico —muy multívoco, sobre todo, en el caso de la libertad— del bien supremo político-social. De tal suerte que éste no sólo determina en su contenido los ideales-medio, sino que, de acuerdo con las exigencias del contenido final supremo, los modifica también y, dado el caso, justifica temporalmente las desviaciones. De igual manera, la modificación superior del bien supremo en la esfera estética es pre-mostración inmanente de un mundo humano-perfecto, y como consecuencia todas las categorías estéticas se hallan en relación con este objetivo y con sus modificaciones, como *l'art pour l'espoir*. Y más distintamente que en los arquetipos resuena en el ideal la respuesta del sujeto a la tradición perversa, la respuesta en tendencia contra la deficiencia y a favor de lo humanamente adecuado. Si Marx dice, por eso, que la clase trabajadora no tiene que realizar ningún ideal, este anatema no está dirigido contra la realización de objetivos de tendencia concreta, sino sólo contra la realización de ideales abstractos y aportados desde fuera, de ideales sin contacto con la historia y el proceso. El socialismo se ha converti-

do por Marx, y por el propio Lenin en el estadio correspondiente, en un ideal concreto, en un ideal que, por razón de su solidez mediada, enardece no menos, sino más, que el ideal abstracto. Y precisamente el supremo ideal político, el reino de la libertad como *summum bonum* político, es tan poco ajeno a la historia conformada conscientemente que representa en su concreción la finalidad de ésta, el último capítulo de la historia del mundo. Porque un *antisummum-bonum* o «en vano», que sería la alternativa posible, no sería el último capítulo de esta historia, sino su eliminación, no finalidad, sino desembocadura en el caos. O bien el proceso conduce, pese al esfuerzo humano, a la muerte sin trasfondo, o bien lleva, por virtud del esfuerzo humano, al realismo del ideal en su curso: *tertium non datur*. La libertad de la función utópica centra, empero, su actividad y su propio ideal en significar objetivamente y dotar de libertad al «ser como ideal» (bien supremo) que aún no ha llegado a ser, a ese ser que se desenvuelve con posibilidades reales en las amanecidas, en la frontera del mundo en proceso.

Encuentro de la función utópica con símbolos-alegorías

Queda todavía la mirada afectada, que se corrobora claramente incluso en lo que todavía no es claro. Aquí nos referimos a aquel algo todavía no claro que significa no sólo su propia esencia, sino, a la vez, también otra distinta. Si esto se manifiesta en idioma literario, sus palabras pueden estar muy cargadas de sensibilidad y ser muy actuales, pero, sin embargo, provocan ecos como en una gran sala vacía. Ya el refrán se nos ofrece muy estratificado y significativo, en tanto que trata de entender metafóricamente, y en tanto que lo es con preferencia. «No hay que confiar del agua mansa» es ya una elocución alegórica y se intensifica en una gran metáfora literaria. «Poesías son ventanales pintados», esta gran metáfora de Goethe nos ofrece el claroscuro de la significación de la propia cosa y, a la vez, también de otra distinta. Una frase así es una alegoría perfecta, si bien, desde luego, lastrada con lo todavía no claro de sí misma, por lo que, de otro lado, ninguna alegoría puede ser perfecta. Toda alegoría es, en efecto, *per definitionem*, multívoca, o, lo que es lo mismo, el objeto del que toma su metáfora clarificadora (aquí, los ventanales pintados) no es en sí unívoco. Contiene, en cambio, varias significaciones en sí, incluso aquellas que no se refieren a textos literarios, y apunta, sobre todo, también en la referencia literaria, en la referencia transparente, entre la oscuridad y la luz, a algo que lo trasciende. Ninguna alegoría

es, por eso, perfecta; si lo fuera, su referencia sobre sí no sería una referencia que, aquí y allá, pero también en la misma línea, remitía a algo distinto, es decir, la elocución no sería alegórica, sino simbólica. Y lo sería aun cuando la perfección alcanzada siguiera siendo no clara objetivamente, a saber: la perfección de lo oculto en lo manifiesto, de lo manifiesto como algo todavía oculto. La alegoría posee en este sentido frente a lo simbólico una especie de riqueza de la imprecisión; su especie metafórica se halla así tras la metáfora fija, aunque también flotante, del símbolo y del punto unitario de su referencia. Ello no debe confundirse, sin embargo, con la diferencia valorativa que se ha establecido, desde hace poco más de cien años y de manera absolutamente errónea, entre lo alegórico y lo simbólico. Según esta diferencia, lo alegórico consistiría tan sólo en conceptos hechos sensibles o en conceptos decorados sensiblemente, mientras que lo simbólico descansaría, por su parte, en la sedicente inmediatez. O como había de decir absurdamente Gundolf, refiriéndose al Goethe reinterpretado por él según George: el joven Goethe habría dado expresión simbólica a sus «vivencias primarias», mientras que el Goethe maduro sólo habría sabido exponer alegóricamente sus llamadas simples «vivencias de formación». Esta diferencia valorativa no sólo es absurda aplicada a Goethe, sino que sigue en todo la opinión errónea convencional que se ha ido construyendo desde el Romanticismo sobre las alegorías. Valiéndose de las semi-alegorías relajadas intelectivamente, más aún, de las ilustraciones abstractas que se conocían sólo del fenómeno de la alegoría en el Rococó y en el período de Luis XVI, como figuras de la virtud, de la verdad, de la amistad, etc. La desvalorización romántica de la alegoría procedente de aquí carecía del conocimiento experimentado de la verdadera alegoría: la del Barroco, con su orgía de emblemas; la de la Edad Media, la de la patrística del cristianismo primitivo. En su época más floreciente la alegoría no era en absoluto sensibilización de conceptos, decoración de abstracciones, sino exactamente el intento de reproducir la significación de una cosa por medio de la significación de otra, sobre la base de lo contrario de la abstracción, a saber: sobre la base de arquetipos que unen en su contenido significativo los miembros de la metáfora. Y del mismo modo son arquetipos los que fundamentan en la metáfora simbólica la vibración significativa, vinculante y central; y ello no como arquetipos de lo transitorio y de la perecibilidad, sino de un riguroso absoluto o sentido final. Es evidente, por tanto, que la diferencia valorativa a la que acabamos de aludir entre alegoría y símbolo, como la única legítima, no puede confundirse con la diferen-

cia entre abstracciones decoradas —incluso de naturaleza hierática— y teofanías corpóreas; la diferencia de rango se encuentra, más bien, dentro del mismo terreno arquetípico. En páginas anteriores (véase pp. 199-201) se determinó ya la diferencia, en el sentido de que la alegoría contiene los arquetipos de la perecibilidad, por lo cual su significación está referida siempre a la *alteritas*, mientras que el símbolo se halla siempre referido a la *unitas* de un sentido. Y para el problema ahora a debate, el del contacto de la función utópica con alegoría y símbolo, hay que subrayar en los dos últimos la categoría de la *clave*, entendida como la significación *conformada, más aún, dada realiter en los objetos* de lo alegórico y simbólico que se unen en el arquetipo. De acuerdo con ello, la alegoría da al fenómeno singular en cuestión una clave relativa a un sentido dado también igualmente en la singularidad (multiplicidad, *alteritas*), y que se encuentra en transitoriedad, e incluso quebrantado. El símbolo, en cambio, da al fenómeno singular en cuestión una clave relativa a una unidad de sentido que aparece transparente en la singularidad (multiplicidad, *alteritas*); es decir, que está referido al *unum necessarium* de una llegada (desembarco, reunión), y no ya a una provisionalidad, equivocidad referida a un aquí o allí. Esta intención hacia una llegada hace, por eso, al vinculante símbolo, a diferencia de las alegorías, que se desplazan brillantemente y están entregadas a la constante indecisión del camino. Lo que hace, finalmente, que la alegoría tenga su lugar propio esencialmente en el arte figurativo y en las religiones politeístas, mientras que el símbolo pertenece esencialmente a la gran sencillez del arte y a las religiones henoteístas y monoteístas.

La anticipación tiene algo que decir en ambos, porque en ambos se dice ella misma. Aquí hay simultáneamente algo cerrado que se revela, y algo revelador, declarador, que se cierra, porque —precisamente también en el símbolo— los tiempos no están todavía maduros, el proceso no se ha ganado aún, ni la cosa que en él se debate (el sentido) ha sido ya establecida y decidida. Hay también un encuentro de las funciones utópicas con la alegoría y el símbolo, fundado en el material mismo; el punto en el que la función utópica entra aquí en contacto es la significación objetiva misma. Lo repetimos: toda metáfora que se detiene en la multiplicidad, en la *alteritas*, representa una alegoría. Así, por ejemplo: «La encina se había ya revestido con el atuendo de la niebla, / un gigante imponente, allí / donde, desde la maleza, las tinieblas / veían con cien ojos negros». Si la metáfora, en cambio, expresa unidad, elementos centrales en general, si converge además con una evidencia en trance de manifestarse, aunque todavía

oculta en su envoltura, entonces tenemos claramente símbolos. Como, por ejemplo: «En todas las cumbres reina la serenidad». Y la forma de ambos es aquella dialéctica a la que Goethe —con una expresión también cargada de tensión dialéctica— llamaba «secreto público», en tanto que entrecruzamiento de lo declarado y de lo oculto, de lo que todavía no ha sido extraído de su envoltura. De tal manera, empero, que en todas las alegorías auténticas, de justeza objetiva, y más aún en los símbolos, el «secreto público» no lo es sólo para el sujeto cognoscente, debido, por ejemplo, a su insuficiente capacidad comprensiva, sino que también el mundo externo independiente constituye cualidades reales de la significación; así, por ejemplo, las configuraciones intencionales de lo característicamente típico, tal como se significa en sus manifestaciones del momento, así también la totalidad de las formas de existencia dialéctica, figuras, experimento del mundo en relación con su figura central todavía latente. Es instructivo comparar también este elemento verdaderamente público de un secreto con la apertura tan real de Goethe hacia el mundo: las entelegías que se desarrollan vivas en el mundo son todas otras tantas alegorías y símbolos vivos, dados objetivamente. Esta clave la hay, pues, también en la realidad, no tan sólo en las denominaciones alegóricas y simbólicas de esta realidad; y existen precisamente estas claves reales *porque el proceso universal es él mismo una función utópica, cuya sustancia es lo objetivamente posible*. La función utópica de la planificación y modificación humanas conscientes representa aquí sólo el puesto más avanzado, más activo, de la función auroral que tiene lugar en el mundo: del día nocturno, en el que acontecen y se dan todas las cifras reales, es decir, todas las configuraciones del proceso. La configuración alegórica, como la formación teleológica simbólica, muestran por eso, en realidad, todo lo perecedero como una metáfora, pero como una metáfora que es un camino real y propio de la significación. Toda metáfora exacta es por eso, a la vez, una reproducción de la realidad, en la misma medida en que, en la línea de su significación, se halla llena de función utópica objetiva, y en su figura significativa se halla llena de clave real. Y el símbolo —como última diferencia de la alegoría— se confirma desde aquí como un intento de tránsito de la metáfora a la ecuación, es decir, como un intento de identificar interioridad y exterioridad. Aunque hay que tener en cuenta que para la autenticidad del enunciado es preciso que un contenido de identidad de esta naturaleza aparezca siempre antes en la voz de un *chorus mysticus*, y no todavía con aquella predicción y logro objetivo que constituye el límite fronterizo y el último cometido

de la ilustración del mundo. Anheló, anticipación, distancia, un encubrimiento mantenido, todo ello son determinaciones, tanto en el sujeto como en el objeto, de lo simbólico-alegórico. Son determinaciones que no revisten, en absoluto, un carácter permanente, sino que son cometidos para una clarificación creciente de lo aún indeterminado; en pocas palabras, para la resolución creciente de lo simbólico. Y, sin embargo, el conocimiento realista de la tendencia, llevando en sí la conciencia de la latencia, tiene que ser adecuado a lo designado como secreto público.

16. RESTO IMAGINATIVO UTÓPICO EN LA REALIZACIÓN.
LA HELENA EGIPCIA Y LA TROYANA

«Pero al igual que el rayo surge de las nubes,
¿surge del pensamiento acaso, espiritual y madura, la acción?
¿Sigue el fruto, como a la oscura hoja de la arboleda,
a la callada escritura?»

(Hölderlin⁸⁵)

Los sueños tratan de arrastrar

¿Hasta qué punto nos empujan hacia adelante? El deseo quiere algo, no se trata de cualquier cosa, es raro que se atormente en el vacío. Y sin embargo, ¿se apresura a desembarcar? El impulso que labora en él, ¿logra lo perseguido? Durante algún tiempo el impulso puede ser satisfecho sorprendentemente, incluso todo apetito. Y es que al que está satisfecho nada le es más indiferente que un trozo de pan, y para el lleno de curiosidad nada más viejo que el periódico acabado de leer. Tras de ello surge todo, otra vez de nuevo, y cuando se trata del hambre, no hay deseos congelados. Y las imágenes que se han representado también un deseo satisfactorio vagan, a veces, en el aire, como si no pudieran descender a la tierra. El deseo y la voluntad hacia ellas perviven, ellas mismas perviven. También de los sueños realizables no se cumple todo cuando llegan a terreno llano; a menudo queda un resto. Es un resto aéreo, incluso ventoso, pero es, sin embargo, más intenso que la carne, perceptible pese a todo. Un

85. F. Hölderlin, *A los alemanes*, en *Obra poética completa* 1, cit., p. 227.

hombre espera a una muchacha; la habitación se halla llena de una inquietud solícita; desmaya la última luz de la tarde, y todo ello aumenta la tensión. Y sin embargo, si lo que se espera pasa el umbral, y todo ocurre como se había pensado, la esperanza no se da allí, sino que ha desaparecido. Ya no tiene nada más que decir, y sin embargo lleva algo consigo que no se pone de manifiesto en la alegría existente. La coincidencia total es rara, probablemente no ha existido nunca. En el sueño de algo, y antes que el corazón se complazca, ese algo era mejor, o lo parecía al menos.

La insatisfacción y lo que puede hallarse detrás

No siempre se logra disfrutar el ahora realizado. La carne puede ser débil, pero también es frecuente una razón más sutil. Tanto más problemático es por eso, incluso en una situación favorable, si se añaden demasiados sueños, demasiados sueños superadores. La imaginación ha agotado para sí el material de la experiencia que va a venir, tanto en el amor como en toda especie de *début*. Desde este punto de vista, llega Stendhal, en su obra *De l'amour*, a su célebre diagnóstico del fracaso. Según Stendhal, la felicidad inmediata sólo surge allí donde un hombre posee a la mujer sin demora, es decir, en el momento de la apetencia. La felicidad amorosa segura sólo está garantizada «cuando un amante no ha tenido todavía tiempo para anhelar la mujer y ocuparse de ella en la fantasía». Más aún, Stendhal no necesita siquiera los juegos totales de la fantasía para explicar el quedarse atrás respecto a la realidad. Llega a decir: «Tan pronto como un solo granito de pasión llega al corazón, existe ya también un granito, una posibilidad de fracaso». Y sigue, con una creación peli-grosa y enervante del azoramiento que producen las candilejas:

Cuanto más elevado es el amor de un hombre, tanta más violencia tiene que hacerse, antes de atreverse a rozar íntimamente a la amada. Se imagina que va a encolerizar a un ser que le aparece como algo divino, que provoca en él amor ilimitado y respeto ilimitado [...] El alma se ve llena de vergüenza y ocupada en superar esta vergüenza; la voluptuosidad queda interceptada⁸⁶.

Compárese con ello la aversión de los poetas románticos, sobre todo de E. T. A. Hoffmann, a hacer descender, a ver descender, a la

86. Stendhal, *Del amor*, precedido de J. Ortega y Gasset, *Del amor en Stendhal*, trad., prólogo y notas de C. Bergés, Alianza, Madrid, 1968, p. 299.

experiencia sus imágenes celestes de la femineidad. De un ser ensoñado así, que se va haciendo tan insaciable como cosificado, procede el odio romántico contra el matrimonio. Un artista en *La Fermata* de E. T. A. Hoffmann exclama, apuntando a un fracaso suprasexual: «El encanto queda destruido, y la melodía interna, que anuncia de ordinario algo magnificante, se convierte en lamentación por la rotura de una sopera»⁸⁷. La misma tragicomedia aparece en el diálogo entre el director de orquesta Kreisler y la princesa en el *Gato Murr* de Hoffmann⁸⁸. Kreisler enaltece a los «músicos auténticos», que no quieren amar como la buena sociedad, con su envilecimiento de la ensoñación en el lecho matrimonial. A fin, empero, de que los artistas no aparezcan como arrogantes o incluso como incapaces para el amor, Kreisler los compara con los trovadores, cortesanía, culto mariano, para continuar, refiriéndose a los «músicos auténticos»: «Éstos llevan en el corazón a la dama elegida, y no quieren más que cantar, escribir, pintar en honor de ella; en una palabra, son comparables en la más acabada cortesía a los caballeros galantes». Ahora bien: aun sin ser Kreisler, muchos maridos han experimentado el punto final por razón de la realización; y así le aconteció exactamente, según las previsiones de Kreisler, a un verdadero músico, y por añadidura, uno de los más románticos, a Hector Berlioz. Aquí se tenía incluso un escenario, en el que el ídolo resplandecía por partida doble: Berlioz se enamoró de una joven actriz inglesa que representaba a jóvenes shakespearianas y damas aristocráticas. Esta Julieta, Ofelia, Desdémona, aumentaba su resplandor porque rechazaba todos los intentos de acercamiento, con lo cual se hizo aún más aniquiladoramente deslumbrante para Berlioz. Temiendo que el desesperado amante se quitara la vida, sus amigos Chopin y Liszt registraron durante toda una noche la vega de San Quintín, hacia donde se le había visto dirigirse a Berlioz completamente fuera de sí. Cuando, sin embargo, algunos años más tarde, el músico ya famoso logró el favor de la adorada, convirtiendo al ídolo en su esposa, el amor tan inmenso se vino abajo con la realización (que probablemente no había aportado sólo «soperas rotas»). *Madame* no se mostró a la altura de la imagen ensoñada que había insuflado desde la escena en un adolescente. La experiencia no fue indulgente con la esperanza, ni ésta

87. E. T. A. Hoffmann, *La Fermata*, trad. de C. Rubio, Montaner y Simón, Barcelona, 1946.

88. E. T. A. Hoffmann, *Opiniones del gato Murr*, ed. de A. Pérez y C. Fortea, Cátedra, Madrid, 1997, p. 272.

tampoco con la experiencia, y la última se hizo exageradamente desilusionadora.

*Primera razón del desengaño: allí donde no estás,
allí está la dicha. Segunda razón: el sueño independizado
y la leyenda de la doble Helena*

Lo que aquí se halla en el fondo, en primer lugar, es que el ahora y aquí se encuentran muy próximos ante nosotros. La vivencia en concreto transporta del sueño que arrastra a otra situación: la de la proximidad inmediata. El momento acabado de vivir enturbia en tanto que tiene un color demasiado oscuro, y su proximidad borra la configuración. Al ahora y aquí le falta la distancia, la cual, si bien aliena, hace todo distinto y abarcable. Por eso, lo inmediato en que tiene lugar la realización causa la impresión, desde un principio, de algo más confuso que la imagen soñada, e incluso a veces de algo yermo y vacío. Incluso si la imaginación desbordada no ha hecho desaparecer todo el ámbito terreno en el que tiene lugar la realización, incluso si tiene lugar el contacto con la realidad, incluso entonces puede darse la paradoja de que el sueño aparece más firme y, desde luego, más claro que su realización. Cuando nos acercamos a ella, la nube relumbrante nos envuelve como niebla gris; la lejanía azulada de los montes desaparece completamente cuando llegamos allí. En *La flauta mágica*, la ópera de una fábula, Tamino tiene que ver a Pamina exactamente lo mismo en el patio del castillo de Sarastro que como la ve en su retrato. Y sin embargo, pese a la exclamación llena de dicha «¡Es ella!», surge la cuestión de si es ella verdaderamente, de si el sentimiento expresado en la canción anhelante de Tamino «Este retrato es fascinantemente bello», de si este imaginar utópico y su *imago*, ha encontrado y podía encontrar su verificación en un original, por perfecto que éste sea. Con esta «imagen azulada» pueden compararse dos ejemplos, ambos tan acontecidos y reales en la vida como el ejemplo de Berlioz, y cuyos protagonistas son dos personas tan diferentes como el desgarrado lírico Lenau y el pedante cristólogo Kierkegaard; en ambos, empero, tiene lugar la misma catástrofe del espejismo. Lenau partió para América no sin intención de que la separación le hiciera más presente a su prometida de lo que habría sido posible teniéndola a su lado; insatisfecho con la simple imagen, con anhelo intensificado por el original, vuelve a la patria, y aquí surge el poema titulado «Mudanza del anhelo»:

¡Qué larga me pareció la travesía!
 ¡Cómo añoraba la vuelta
 a la amada y lejana costa de la patria
 desde el vasto, desolado yermo del mar!

Al fin me hace señas la anhelada tierra;
 salto lleno de júbilo a la playa querida,
 y como sueños de juventud reverdecidos
 me saludan los árboles patrios.

Dulce y puro como nunca antaño
 resuena en mis oídos el canto de los pájaros;
 después de haberlas echado tan dolorosamente de menos,
 con gusto hubiera estrechado cada piedra contra mi corazón.

Allí, sin embargo, te encontré a ti, y moribunda
 se hunde a tus pies toda alegría,
 no quedándome en el corazón
 más que un amor sin límite y sin esperanza.

¡Cómo ansío partir de nuevo,
 otra vez en el sordo bramar de las olas!
 ¡Quisiera estar para siempre en los bravíos mares,
solitario y sólo en trato con tu imagen!

Hasta aquí Lenau y su incapacidad para un reencuentro real: aquí Pamina se disuelve inmediatamente en la proximidad. Esta forma de amor posee la vanidad solemne de estar enamorado de sí mismo; es una fiesta que no puede vivir el lunes siguiente. Justamente por la misma razón, también Kierkegaard, el exagerado amante absoluto, queda también en alta mar dialogando con la imagen. Kierkegaard rompió las relaciones con su prometida Regina Olsen, Regina se casa con un antiguo pretendiente, y Kierkegaard escribe en su *Diario*: «Hoy he visto una muchacha hermosa; no me interesa. Ningún marido podría ser más fiel a su esposa que lo que yo le soy a ella». Y en la máscara adoptada del libertino, y también del asceta, continúa: «Ha entendido bien la indirecta de que tiene que casarse»⁸⁹. Aquí nos encontramos con el más disparatado entrecruzamiento de los platonismos: aquí tenemos el ideal amoroso del trovador y el amor ascético a María, pero aquí tenemos también el desplazamiento de Pamina a un horizonte de imagen como a su patria ideal. El

89. S. Kierkegaard, *Diario íntimo*, trad. y notas de M. A. Bosco e introducción de J. L. L. Aranguren, Planeta, Barcelona, 1993, p. 78.

platónico, y más aún el *homo religiosus* Kierkegaard, no renuncia siempre al presente, pero se limita al absoluto, de igual manera que lo absoluto mismo se reserva el presente: «Porque frente a lo absoluto sólo hay un tiempo, que es el presente; para quien no es simultáneo con el absoluto, éste no existe de ninguna manera». Como consecuencia, para Kierkegaard no sólo el presente incondicionado del amor es lo más difícil de alcanzar, sino, muy de acuerdo con ello, también el de la imitación cristiana, el amor cristiano: «Desde el tiempo de los Apóstoles no ha habido ya cristianos». Que aquí, tanto en relación con el llamado absoluto como especialmente en relación con el prójimo, nada aparezca sino como interioridad sin horizonte, esta profunda pérdida no suprime la potencia de la aporía kierkegaardiana de la realización. El presente es aquí confirmación y, de acuerdo con la intención reaccionaria del Romanticismo, es muy natural en Kierkegaard presentar tan difícil como posible la confirmación desde ideales elevados, es decir, desde ideales, dado el caso, molestos para la sociedad existente. Los ideales de Kierkegaard eran, desde luego, sólo paradójicos en relación con la sociedad de su tiempo, y cualquier otra cosa menos revolucionarios; pero, sin embargo, este escrúpulo absolutizado respecto a la confirmación se corresponde muy bien —y ello no es nada paradójico— con el derrotismo reaccionario frente a los ideales (propuestos) de la burguesía antes revolucionaria. Y así la burguesía se «resignó» a hablar sólo de labios para afuera de libertad, igualdad, fraternidad; y así también, al «idealizar» hasta lo más alto su supuesto socialismo, la social-democracia eludió precisamente la realización de una sociedad en la cual los hombres —también con idealización absoluta— tendrían que ser supuestamente ángeles, y sobre todo tendrían, ya antes, que obrar como ángeles. Y sin embargo, en el brillo continuado de la gran imagen del ahora y aquí alienta —en su contenido— un auténtico rigor; en otro caso no se podría abusar de ella. Lo que se realiza en seguida, perfectamente, de arriba abajo, enteramente, lo que en medio de nuestra prehistoria, de nuestra esfera de existencia —con una existencia tan poco plena— no deja resto ninguno, difícilmente le aparece como justo también en seguida al realista planificador, al que ninguna exigencia absoluta le lleva a la bancarrota. Éste es, en realidad, también el núcleo y resto no-romántico en Kierkegaard, e incluso en la escrupulosidad tan exagerada e incluso derrotista e impotente de Lenau: un resto que, en otros respectos, anota la *precaución* en la esperanza. Por eso la esperanza hace desconfiar —con razón y exactamente, más aún, con la más elevada

conciencia moral, que es la del objetivo— frente a toda realización que se presenta demasiado ostentosamente como tal; para una conciencia que no sigue el radicalismo abstracto de Kierkegaard las apoteosis son siempre superficiales y decorativas. Ni siquiera una música de la plenitud tan perfecta como la que resuena en *Fidelio* cuando Leonor quita las cadenas a Florestán, ni siquiera esta música no-terrena de la dicha mediatiza la música anterior de la esperanza. «Ante mí brilla un arco iris que descansa luminoso sobre nubes oscuras»: esta aria anterior de Leonor, aunque surge de en medio de la noche, encierra en sí una especie propia de dicha. «¡Ven, oh esperanza! No dejes palidecer la última estrella del desgraciado; ilumina mi objetivo, por muy lejano que esté; el amor lo conseguiré». La música, esta pura plegaria a la esperanza, no empalidece totalmente ante el júbilo pleno con el que termina la ópera *Fidelio* y nos despide. El aria de la esperanza de Leonor no tiene, de ninguna manera, la profundidad que muestra después, en el momento de la esperanza realizada, en el momento de quitar las cadenas, en la mística casi inmóvil de este momento; pero, a pesar de ello, conserva un arco iris aún luminoso, con un espacio que aparece abierto. La cercanía, pues, trae dificultades; más sencilla, incluso más plena que ella, se muestra todavía la esperanza, el presentimiento, por lo menos, de una pronta llegada de lo que se espera.

En segundo lugar, también trae dificultades el vuelo hacia lejanías excesivas y demasiado sonoro. Es la vida independizada en el sueño, una vida que se multiplica anhelosamente. Esta vida no morirá por hacerse real, no quiere desaparecer totalmente del escenario al que se ha acostumbrado durante tanto tiempo. Ni siquiera cuando el contenido del sueño y su realización parecen coincidir en lo humanamente posible; tampoco aquí desaparece sin más un contenido convertido en ídolo. Es incluso posible esta anomalía: el ídolo se presenta como lo único real, y su realización, como un fantasma. En la leyenda de la Helena egipcia se contiene el motivo de esta independización anormal, pero que amenaza toda visión desiderativa. Un drama de Eurípides se ocupa de este material peculiar y esencialmente fragmentario; en los siglos siguientes hubiera merecido un Shakespeare, y no encontró ni siquiera un Hebbel. Últimamente le dedicó Hofmannsthal el libreto de una ópera, que apenas significa algo sin la música de Strauss; y además también un ensayo. El mito mismo es uno de los de mayor autenticidad vital y más significativo que pueden encontrarse en la ruta utopía-realidad:

Nos encontramos en Egipto o en la isla egipcia de Faros, ante un castillo del rey. Aparece Menelao solo, en viaje de regreso de Troya. Desde hace meses su barco va a la deriva, de una playa a otra, siempre desviado de la ruta hacia la patria. A Helena, su mujer reconquistada, la ha dejado junto a sus guerreros en una bahía oculta. Menelao busca un consejo, una ayuda, un oráculo que le diga cómo puede encontrar el camino de regreso. Y en este momento, de la arcada del castillo, le sale al encuentro Helena: no la hermosa Helena, la tan famosa, dejada atrás por él en el barco, sino otra, que es, sin embargo, la misma. Y la aparecida asegura ser su esposa, y que la otra, la que se halla en el barco, no es nadie ni nada, un fantasma, una quimera que Hera —la diosa del matrimonio— puso en su día en los brazos de Paris para burlarse de los griegos. Por causa de este fantasma se ha guerreado durante diez años, han muerto decenas de miles de los hombres mejores, ha quedado reducida a cenizas la ciudad más floreciente de Asia. Y ella, Helena, la única real, ha vivido, mientras tanto, en este castillo, traída por Hermes a través de los mares.

Pura, por tanto, retirada, fiel, ha vivido ella, la más hermosa de las mujeres, la Helena sin guerra de Troya, no la coqueta monstruosa, no el ídolo presente en todos los combates, no el premio del triunfo. La transmutación es demasiado radical, la desaparición del ídolo demasiado amplia, para que Menelao pueda creer en ella, para que, incluso, quiera creer en ella. A la Helena egipcia se oponen diez años de fijación en la Helena troyana. Y Eurípides hace decir también a Menelao: «Más confianza que tú me merece la furia del dolor sufrido»⁹⁰. Menelao se dispone a partir, cuando llega un mensajero del barco para comunicarle que el ser que se había tenido por Helena se ha disuelto en un aire ígneo. Con lo cual apenas si quedan dudas de la existencia fantasmal de la coqueta troyana, como apenas si quedan dudas en la realidad de la honesta esposa egipcia: una ráfaga de aire ígneo aquí —ardiente todavía al desaparecer, al hundirse—, y allí, algo corpóreo, únicamente real. En Eurípides, Menelao tiene, de hecho, que darse por contento, y emprende el viaje a casa con la Helena egipcia, no con la troyana, hacia el palacio real, donde Homero también nos lo describe, en el canto IV de la *Odisea*. No «admirada tanto como odiada», sino como mujer de estirpe que administra tranquilamente su hacienda, y cuyo ánimo apenas si se estremece con un recuerdo de Troya. A no ser por un recuerdo más

90. Eurípides, *Helena*, en *Tragedias III*, introducción y notas de C. García Gual y L. A. de Cuenca, Gredos, Madrid, 1979, p. 38.

bien breve y sonriente, tan ligero como ajeno⁹¹: la esposa de Menelao menciona que por razón de su sugestiva mirada perruna (ἑμείο κυνώπιδος εἶνεκα) —la perra es una vieja alegoría de la hetaira— los aqueos tuvieron que retirarse de Troya. Por lo demás, confiesa haber llorado todo el dolor causado por ella, y echa toda la culpa a Afrodita, que la había secuestrado (vv. 251-264): todo ello de modo muy distanciado, como si hubiera sido siempre la Helena egipcia. Mientras tanto, no sólo en el barco, sino también en Esparta, todo parece en orden; a Menelao se le envidia por la gran diosa del amor, y se le felicita por la virtuosa esposa que le ha esperado. Y no obstante, lo que alienta *en la verdadera profundidad del relato* es lo siguiente: la ventaja de la Helena troyana o ensoñada respecto a la Helena egipcia es que aquélla ha vivido durante diez años en un sueño, más aún, que ha hecho realidad el sueño como figura ensoñada. Frente a ello la verificación posterior real sólo puede competir difícilmente, y nunca completamente; queda siempre el resto luminoso del sueño, queda una ráfaga de aire ardiente, el espejismo se independiza. Porque el objeto de la verificación real no estaba presente en las aventuras, a diferencia del objeto ensoñado; lo realizado representa algo mucho más tardío. Sólo la Helena troyana, no la egipcia, sale con las banderas desplegadas, se ha incorporado el anhelo de diez años utópicos, la amargura y el amor-odio del marido engañado, las muchas noches lejos de la patria, la anarquía del campamento y el sabor anticipado del triunfo. Y así de sencillamente se cambian los puntos de gravedad: la sirena alada en Troya, con la que se combina un mundo de culpa, dolor y, sobre todo, de esperanza, aparece en esta curiosa aporía casi como lo real, y la realidad se convierte casi en fantasma. Prescindiendo ya del esplendor de belleza de la Helena troyana, la Helena egipcia no posee en sí el brillo utópico de la troyana, no figuró en el anhelo de la travesía, en las aventuras de la lucha, en la imagen desiderativa de la conquista; y por eso la realidad egipcia aparece como tal revestida de una dimensión menor. El ocaso de la fantasía en la realización (aunque sea la suya propia, su cumplimiento) crea por lo menos, en último término, mermas que aminoran la conciencia misma de la realización, cuando no relativizan esta misma. La Helena egipcia puede tener muchos nombres, y su problema en Eurípides, no sólo literario o arqueológico, es, por tanto, uno entre muchos. El problema lleva en sí la amenaza de cosificación del sueño de un objetivo, o

91. Homero, *Odisea* (IV, v. 145), introducción de M. Fernández Galiano y trad. de J. M. Pabón, Gredos, Madrid, 1982, pp. 146, 149-150.

por lo menos de su pervivencia como algo semejante a la realidad. En todo hacerse real, en tanto y en cuanto que es posible totalmente, queda siempre un resto peculiar de esperanza, cuyo *modo de ser* no es *la realidad existente o antes existente*: es decir, que queda como resto junto con su contenido. Y no obstante, si la esperanza no es abstracta, sino que corre en la línea proyectiva de lo adelantado por ella, la esperanza no se encuentra *nunca completamente fuera de lo objetivamente posible* en la realidad; este elemento troyano en Helena se encuentra, más bien, apuntado también en Helena. En otro caso, no hubiera encontrado espacio alguno en ella y ninguna credibilidad de lo apetecido, del objetivo del combate. Y de otro lado: la imagen que se enciende en un objeto no es, ni siquiera después de lograrse lo pretendido, algo que se halle en el aire, sino, en el caso concreto, algo que se halla en la misma *posibilidad real-utópica del objeto que hay todavía que interpretar*. Sólo allí puede estar latente la plena congruencia del contenido de la intención y del logro, es decir, la identidad de lo idéntico y lo no-idéntico, entendido este último como distancia de la intención y de la esperanza. Sereno, empero, será el día en que la Helena egipcia contenga ella misma el resplandor que envuelve a la Helena troyana.

*Objeción contra la primera y segunda de las razones:
odisea del estarse quieto*

El soñar, en efecto, no pretende siempre indicar hacia el futuro. El impulso que se halla detrás no acaba de saciarse a fuerza de pintarle tantas cosas ante sí. Tampoco el soñar mismo está dirigido al sueño, de tal manera que sólo las imágenes le alegraran. El hombre del sueño soñado despierto goza, más bien, la representación de cómo sería si algo fuera como lo soñado, es decir, si fuera precisamente real. De aquí que haya ya subjetivamente un contrapeso contra la cosificación del sueño y contra la esperanza, que al llegar no llega ella misma, sino que más bien se queda atrás en el doble sentido de la expresión. El contrapeso se halla implícito ya en el «qué» de la intención, en el deseo y la voluntad de hacerse real. El sueño, en tanto que tal, no se hace realidad, y ello es un menos; pero la entereza se añade, y ello es un plus sustitutivo. Son también conocidos los casos en que, cuando se hace real, lo deseado puede sorprender no sólo por la fuerza de la llegada, del haberse detenido, de la realización, sino incluso por un cierto plus en el contenido, que no había sido soñado. Así como la flor, en tanto que tal, no se encuentra ya en el fruto, así tampoco lo

fructífero se encuentra como tal en la flor; y la ruta anterior soñada puede parecer más corta que el camino real en que se entra. De esta suerte, la oscuridad del ahora y aquí, e incluso la pérdida de la coloración del sueño, quedan neutralizadas, como si no existieran. Como si en la condensación existente del ser-real pudiera darse una realización presente experimentada *toto coelo*. La esperanza parece que no tiene ya necesidad de ser desengañada por la carencia, como tampoco la experiencia tiene necesidad de ser intolerante con la esperanza. Un ejemplo de ello lo encontramos en el primer amor, cuando todos los capullos *brotaban*, con el sentimiento de un encuentro indescriptible, de un giro experimentado del tiempo, de una grandeza epocal. Un sentido extraño, a saber, presente, revisten aquí las palabras con que Gottfried von Strassburg apostrofa a Isolda —recordando precisamente a Helena— como la mujer más hermosa del mundo:

De esta locura he vuelto, Isolda me ha curado,
de tal manera que ya no me imagino que el sol viene de Micenas.
¡Un tal resplandor no se dio nunca en Grecia, se da sólo aquí!⁹².

Es muy posible trasponer esta conciencia de Gottfried von Strassburg también a su otra conciencia, a una super-Grecia artesanal de su época, como, por ejemplo, a la catedral de Estrasburgo, entendiéndola como una inscripción para esta última en el espíritu del espectador contemporáneo. El orgullo de la obra en el ánimo del autor es capaz, en efecto, de una gran presencia el día de la terminación, cuando el sol, tantas veces visto nacer, asciende como corona. Este momento, infinitamente anticipado, y sin embargo al fin logrado, aparece de la manera más clara en Klopstock, después de la terminación del *Mesías*:

¡He llegado a la meta, a la meta! ¡Y el lugar donde estoy lo siento
vivir en el alma entera! ¡Así (hablo humanamente
de cosas divinas) estará un día en nosotros, oh hermanos,
el que murió y resucitó, al llegar al cielo!

Todo ello causa el efecto de la serenidad histórica rigurosa, de un detenerse que parece encerrar en sí toda la odisea. La comparación de Klopstock alude a aquel intenso ejemplo del desembarco, que era designado míticamente en la unión mística: ninguna espera retrocede

92. G. von Strassburg, *Tristán e Isolda*, ed. a cargo de B. Dietz, Siruela, Madrid, 1987, p. 107.

ante ella, ninguna intención se mantiene, ni siquiera la del *sursum corda*, y mucho menos ninguna distancia.

Y sin embargo, aparece también aquí, a la larga, de nuevo, un resto nunca desaparecido. Porque todos estos contactos no lo son, la misma mirada es sólo mirada anticipada, como el mismo sentimiento que provocan es sólo pre-sentimiento. Con ello se logra poca cosa reposada; lo único, que queden brevemente subrayadas la oscuridad del ahora y aquí, así como la pérdida del color ensoñado en lo alcanzado. Lo que reviste justificación objetivamente, incluso en las coronaciones a lo Klopstock, es sólo el *pre-sentimiento* de un momento supremo en Fausto. Si la odisea se mantiene en camino, no se logra una odisea del detenerse con identidad de la llegada y del contenido de la travesía. El pre-sentimiento mismo, referido siempre a lo conseguido y a la consecución, es, desde luego, de la mayor importancia, ya que a él responde la tendencia del sueño despierto y de su perfección anticipadora, una tendencia dirigida a la realización, a una realización determinante de un contenido. Aquí, por tanto, no se introduce de contrabando, en absoluto, la sedicente aproximación al ideal, aquella escrupulosidad que no toma en serio en absoluto la realización. Pero, sin embargo, lo opuesto de la aproximación infinita no es la pura presencia, ni tampoco la consecución total de la llegada al objetivo; lo opuesto es la finitud del proceso y de la distancia de anticipación, que aquella finitud hace siempre posible abarcar. Este pre-sentimiento auténtico, un pre-sentimiento que implica un estadio final alcanzable, realiza, sin duda, de la manera más amplia, más democrática y más humana los momentos grandiosos de una revolución comenzada felizmente y que festeja después su triunfo. Sin embargo, de nuevo sólo, y aquí precisamente sólo, de tal manera que no descanse en los laureles del presente, sino que, al contrario, en los apremios del triunfo conciba tanto más este triunfo como *cometido, entendiendo el presente feliz, a la vez, como prenda del futuro*. Las revoluciones hacen realidad las más viejas esperanzas de la humanidad; y justamente por ello implican, exigen, la concreción cada vez más exacta de lo tenido como reino de la libertad, así como del camino inconcluso hacia allí. Sólo si un ser como utopía (y en consecuencia la forma de realidad aún no apurada de lo logrado) aprehendiera el contenido de ímpetu del ahora y aquí, se insertaría totalmente en el ser logrado de la realidad la dimensión fundamental de este ímpetu, es decir, la esperanza. Hasta llegar a este cumplimiento posible, la intención del mundo de los sueños soñados despierto sigue su curso: no hay satisfacción parcial que pueda hacerla olvidar. Porque lo que sigue

alentando en la utopía es el recuerdo del contenido fundamental en nuestro impulso, en tanto que no ha alcanzado la conciencia, ni mucho menos el mundo de lo logrado. La máxima minuciosidad de este recuerdo se encuentra en las palabras del salmista: «Que mi mano derecha se seque si te olvido, Jerusalén». Incluso sin acentos religiosos, sin contrastes frente a un sedicente exilio de la existencia, nunca se absolutizó una realización sin quedar en pie una última parte de su sueño soñado despierto o, lo que es lo mismo, sin que, por encima de lo logrado, subsistiera el impulso hacia un algo todavía mejor. Una nueva cumbre aparece tras la ya alcanzada: el *plus ultra*, por eso, no debilita la realización, sino que la agudiza en relación con el objetivo. Independientemente de ello, la continuidad, la no-renuncia de la imagen de la esperanza, tienen su origen en el problema constante, en la realización y en los fundamentos de este problema.

*Tercera razón de los restos de representación utópicos:
las aporías de la realización*

También en el acontecer de algo hay un algo que queda atrás. El autor y el hacer de la realización no son desplazados, sino que siguen viviendo en sí. Quedan desligados de la acción que se desprende de ellos, lo mismo que la herramienta queda apartada del instrumento terminado o que el escritor de su obra. Y en todo hacerse real, incluso en aquel que, por así decirlo, es casi idéntico con la representación del objetivo, se oculta siempre un trozo de actividad que subraya la debilidad de la realización, tanto de la cuantitativa como de la cualitativa. De la debilidad cuantitativa procede la voluntad infatigable por una labor continuada y sin termino; contra esta voluntad está dirigido el dicho romano *manum de tabula*. De la debilidad cualitativa procede la decisión de comenzar desde el principio una obra incluso terminada, de acuerdo con una idea de perfección que ha ido creciendo a medida que crecía también el trabajo. Y que, por ello, aparece doblemente irrealizada. Aquí se halla el origen de un fracaso y de un problema de la Helena egipcia, también en este terreno. En la obra fantástica de Hoffmann *Caballero Gluck*, al compositor de la *Armida* (o al perturbado que quiere representarlo) le es permitido moverse «un poco», incluso después de su muerte, a fin de tocar de nuevo *Armida* en una potencia superior, por así decirlo, tal «como vino desde el reino de los sueños»⁹³. Hasta ahora

93. E. T. A. Hoffmann, *Gluck*, en *Cuentos*, trad. y prólogo de de R. Sangenís, Fama, Barcelona, 1954, p. 195.

apenas si se ha reflexionado filosóficamente lo suficiente sobre el déficit cuantitativo, y menos sobre el cualitativo, en el *acto mismo de la realización*; y ello pese a la abrumadora experiencia, tanto interna como externa, sobre el fenómeno. Una razón de ello se encuentra en que la actividad humana sólo muy tarde ha tenido conciencia de ella misma. El trabajo era cosa de los esclavos y de los artesanos, y el pensamiento apenas si paraba mientes en el hecho de su verificación, de su realización. La creación como el conocimiento eran considerados en la Antigüedad como mera reproducción de algo dado; lo que domina es la mera contemplación, y la obra no hace más que reproducirla. También en el terreno ético: para Sócrates, nadie podía cometer libremente una injusticia, porque el saber de lo bueno implica inexcusablemente su cumplimiento. Aquí no hay, por ello, ni una rebeldía contra lo normativo moral ni una voluntad concorde con éste; la realización es tan pasiva y a la vez, al parecer, tan natural, que ni siquiera es mencionada, ni menos aún pensada. Esta falta de atención al acto propio y activo de la realización no se modifica tampoco sustancialmente cuando, en la Edad Moderna, se hace objeto cumplido de reflexión filosófica al *homo faber*, al constructor, empresario, creador. Al contrario, al racionalizar exclusivamente el acto de la creación, es decir, al entenderlo como un acto puramente lógico, la ideología racionalista, por no decir panlógica, suministraba un motivo más para no hacer objeto de reflexión la realización. Entonces, en el racionalismo, la creación, entendida, en un principio, de modo puramente matemático, que sólo constituye y determina objetos formales, se convirtió finalmente, tras muchas conversiones cualitativas de esta «construcción», en la constitución misma del mundo. La creación es algo predominantemente formal, como, por ejemplo, en Kant, para quien es la razón la que constituye el mundo de la experiencia. Después se intentó incluso dar a la creación un contenido, orientándola a la creación artística; así en Schelling, en tanto que en él la espontaneidad no sólo prescribe sus leyes a la naturaleza, sino que —como naturaleza productiva con conciencia— crea la naturaleza, es decir, la vivifica hacia su libertad y la traspone a su propio desenvolvimiento. Y en Hegel, finalmente, la creación se convierte en un intento dotado de contenido, orientado a la historia y a su génesis, en tanto que aquí todos los contenidos formales del mundo surgirían dialécticamente de la «genuina y continuamente actuante razón». Ésta es, pues, *in nuce* la idea idealista-clásica de la creación, del origen, de la formación de la realidad, una idea, como se ve, que, pese a haber visto el problema de la reali-

zación, no le es más adecuada de que lo fue la idea de la Antigüedad. Porque la creación no aparece aquí tampoco como un acto propio, sino simplemente como un *logos* que se desenvuelve sin más. El fundamento cognoscitivo es el mismo que el fundamento real, porque el fundamento real es él mismo sólo un fundamento lógico-panlógico, un fundamento dentro de la idea del mundo, en el que, según Hegel, consistirá finalmente todo el universo. Y sobre todo, pese al *homo faber* y a su filosofía, no se ha abandonado la pasividad de la realización sustentada por la Antigüedad; el pan-logos repliega la creación, una y otra vez, a una mera revelación. Para el pensamiento contemplativo —y todo pensamiento idealista es contemplativo— la realización se reduce a simple «corporeización» de una idea final, de una idea ya existente sin más y conclusa, y que el autor o artista no hace más que revestir de carne. La realización procede aquí de la consecuencia lógica de la cosa misma; y procede incluso en Aristóteles, el único pensador que, aun viviendo en la Antigüedad, hizo de la realización, si no un problema, sí, al menos, una categoría. Aristóteles vio las múltiples perturbaciones de la realización y, sin embargo, la vincula de modo especialmente íntimo a la idea convertida en «entelequia», como si fuera su más propio problema. Para Aristóteles, realización es únicamente autorrealización de la idea configurativa o entelequia albergada en las cosas; la entelequia es así ella misma la energía (o el *actus*) para su realización. Algo no tan lógico se muestra ya, sin embargo, también en el primer pensador de la realización; algo no tan lógico que pretende adecuarse desde lejos a las perturbaciones, incluso a las aporías de la realización. Aquel residuo en la realización que queda detrás de la entelequia es cargado por Aristóteles a cuenta de la materia mecánica, insertando estas «causas accidentales perturbadoras» en las causas finales entelequiales. De esta suerte surge lo no determinado, lo casual en la naturaleza, así como el destino caprichoso en el campo del acontecer intencionado, es decir, de la historia. Un pensamiento —si bien idealista— muy afín es el pensamiento de Goethe en *Fausto*: «Materia siempre extraña y más extraña se agolpa / hacia lo más soberano que haya podido pensar el espíritu»⁹⁴. Cuán afín el mismo pensamiento hegeliano, pese a todas las limitaciones del no-panlogismo respecto a la naturaleza:

94. J. W. Goethe, *Fausto*, trad. y notas de J. M.^a Valverde, Planeta, Barcelona, 1980.

Esta casualidad alcanza sus mayores dimensiones en el reino de las configuraciones concretas, las cuales, sin embargo, en tanto que objetos naturales, sólo directamente concretos... La impotencia de la naturaleza consiste en recibir las determinaciones del concepto sólo abstractamente, y exponer a la determinabilidad externa la realización de lo singular⁹⁵.

Y sin embargo, aquí no se muestra el problema de la realización situado en ella y en sí misma, sino que queda desplazado a otra supuesta instancia: a la materia mecánica, o bien, en Hegel, al ser-fuera-de-sí de la naturaleza entera misma, como la «contradicción irresoluble».

Ahora bien: ¿no concluyen siempre extraños en sí, cada vez más extraños, el autor y la acción? He aquí una idea que podría alcanzar a la realización en sí en su corazón todavía oscuro. Por ello no es posible abandonar los recuerdos histórico-filosóficos relativos a la realización y a su debilidad sin aludir antes al Schelling de la última época, el único que quiso arrancar el problema de la realización del racionalismo total, aunque para ello iba a entregarlo a una mitología fatal: a la mitología del pecado original y de la caída de Lucifer. Según el Schelling de su último período, del *quid* o esencia racionalmente aprehensible de una cosa no se sigue en absoluto su *quod* o el «qué» de su existencia y el origen de su ser así. Al contrario, el hacerse real de la idea es, en su origen inconmensurable, una voluntad particular, entendida como «caída de la idea», de una idea que tiene ya lugar en Dios mismo, en el abismo o evidencia del fundamento divino. En su obra *Filosofía y religión* Schelling sitúa así al *logos* como creador, y supone una especie de crimen originario cometido por la voluntad particular, tenebrosa y malvada, contra la fuente del ser:

En una palabra, del absoluto a lo real no hay un tránsito constante; el origen del mundo sensible es sólo pensable como un desgajamiento total de lo absoluto por un salto⁹⁶.

Con ello Schelling ha llevado, de hecho, la realización a otra hoja de la escrita por la idea; aquí la realización deja de ser una mera

95. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio. Para uso de sus clases*, ed., introducción y notas de R. Valls Plana, Alianza, Madrid, 1997, p. 309. El original alemán, por error, remite al parágrafo 230 y no al 250.

96. F. Schelling, *Filosofía y religión*, en *Textos cardinales*, ed. de J. L. Villacañas, Península, Barcelona, 1987, p. 263.

función de manifestación de lo objetivamente lógico. Este desplazamiento de lo lógico a lo volitivo y al «qué» intensivo tenía lugar, desde luego, al precio de que la realización era llevada a la mitología y, a la vez, demonizada dentro de esta mitología. A lo que hay que añadir que, según Schelling, no sólo el primer impulso irracional del universo, sino toda realización singular en el mundo, en tanto que consecuencia del primer impulso irracional, crea exclusivamente escisión y anarquía, engendros, enfermedad y muerte. Hasta tal punto ha desgarrado Schelling lo a realizar y la idea, de una manera tan total y absurda ha absolutizado hasta hacerlas insolubles las aporías de la realización misma. Y Schelling no ha dado solución tampoco a la vinculación tradicional del realizar respecto a una idea conclusa, necesitada simplemente de manifestarse. La vinculación queda expresada sólo como algo negativo: la voluntad particular malvada realiza lo contrario de la buena voluntad universal. Como en los optimistas del «hacerse carne», tampoco aquí se concede horizonte abierto ni al factor de realización ni a su representación final. Éstas son, pues las razones de por qué han sido, hasta ahora, tan poco tratadas las debilidades cuantitativas y cualitativas de la realización. Es evidente que sus aporías —desde la obra fragmentaria hasta la incoincidencia, siempre existente, entre la realización mejor y su representación final— no pueden ser tratadas en absoluto fuera del problema de la utopía. Y lo son tanto menos cuanto que en lo realizado quedan siempre como resto muchos elementos utópicos, los cuales, tras él, surgen apuntando a nuevos objetivos.

Decíamos antes que en el surgir de algo hay todavía algo que queda atrás. Es un elemento crepuscular que se da siempre, y que no se libera totalmente de este «no», de este «no aquí» en la proximidad inmediata del acontecer. Antes pusimos de manifiesto lo que hay de turbio en el momento precisamente vivido; y es justamente este algo turbio lo que dificulta aprehender de modo inmediato un algo acontecido. Y, de otro lado, este algo radicalmente inmediato en sí no es otra cosa que lo impulsante, el factor del contenido, y, en consecuencia, lo intensivo en lo que se trata de realizar. Y este algo a realizar se da todavía precisamente en el «no tener» de su acto como contenido; la penumbra del momento justamente vivido muestra este todavía «no tenerse» del algo a realizar. Y es precisamente esto todavía-no-logrado en el algo a realizar lo que ensombrece primariamente también el ahora y aquí de algo realizado. Aquí se halla, por tanto, la última, la solución en principio del *no carpe diem*, del «todavía-no-carpe diem», y en absoluto sin romanticismos: lo realizado es, a la vez, brillante y

ensombrecido, *porque en lo a realizar mismo hay algo que todavía no se ha realizado*. Lo no realizado en lo a realizar trae su menos más propio en el plus de la realización, siempre que ésta tiene lugar. Esto es —como dice Goethe— lo primario, y lo es porque la cercanía trae consigo la dificultad; porque incluso una realización al parecer total lleva consigo *rebus sic stantibus* siempre todavía una melancolía de la realización. Y por la razón de que la representación final, con todo su contenido utópicamente anticipador, no puede nunca agotarse con plenitud en la realización, es decir, tiene siempre que seguir impulsando, incluso hacia lo carente de sentido. El contenido desiderativo o final no se hallaba en aquella proximidad característica de la consecución del objetivo; precisamente el lejano contenido final se hallaba fuera de la penumbra del momento recién vivido, a causa de la distancia, a causa de su alejamiento del aquí y ahora. En tanto, empero, que lo anticipado utópicamente avanza al campo de lo realizado, avanza también, a la vez, a las sombras de aquella inmediatez centralísima que, como inmediatez de aquello a realizar, no se ha hecho todavía diáfana. De este momento primario surge posteriormente, a la vez, toda la penumbra en la que todavía se halla y tiene que hallarse el proceso de realización llamado proceso histórico. Como este proceso, a consecuencia de no haberse realizado todavía su contenido impulsivo y originario, es aún un proceso indeciso, puede desembocar tanto en la nada como en la totalidad, tanto en el «en vano» total como en el logro total. Y tan alegre como se da un relámpago de la totalidad posible en este mundo salpicado de sombras y de luz, tan amenazadoras se dan también las tinieblas de la nada posible. Muy lejos de que el ser se encuentre centrado en la muerte hay un hálito y una vecindad de la negación sin chanza ninguna: también sin la negación automática de la negación. Aquí cuenta todo peligro de muerte y toda muerte individual, y aquí cuentan también los millones de jóvenes caídos en las dos guerras mundiales, así como el ánimo obtuso que no aprende nada de ello. Éstas son las demoras o los fracasos que interrumpen la realización positiva; y así como el «no» en el no-tenerse de aquello a realizar puede llevar asimismo a la no-realización del contenido esencial de la tendencia, y en último término del contenido de la realización, así también esta vecindad amenazadora con el «en vano» y la nada produce ya la perturbación, siendo otra cosa la resistencia en el material, y otra la gigantesca somnolencia de la necedad o el desatino en las aguas tan agitadas del proceso de nuestro mundo. Esta vecindad con la nada es lo que Aristóteles cargaba erróneamente a cuenta de la materia mecánica. Lo

que Schelling quería incluso situar en el fundamento originario del mundo, expulsando de la razón al viejo Satanás. Ambos buscaban una cabeza de turco para la imperfección existente en su mundo perfecto, es decir, en un mundo definido ya totalmente de modo estático. La comprensión, en cambio, del proceso como una indecisión —con la nada o la totalidad en la real posibilidad final— no necesitaba ninguna cabeza de turco, ni en relación con el trozo de obra ya existente ni en relación con la representación final no verificada de la mejor manera imaginable. Los elementos en las aporías de la realización son, al contrario, la falta de realización de aquello a realizar y, en estrecha conexión con ello, absoluto y esencia todavía no descubiertos, todavía no manifestados positivamente, todavía no realizados. Sólo si se diera un ser como utopía y si, como consecuencia, la clase de realidad aún pendiente del ser-logrado hiciera radicalmente presente el contenido del impulso del aquí y ahora, sólo entonces quedaría incorporado a la realidad realizada el elemento fundamental de este impulso, es decir, la esperanza como tal. El contenido de lo realizado sería entonces el contenido mismo de aquello a realizar, y el «qué» en la esencia (*quidditas*) de la solución sería exactamente el «qué» del fundamento planteado (*quodditas*) del mundo. *La esencia —la materia más altamente cualificada— no ha hecho aún su aparición, y es por eso por lo que su ausencia en todo fenómeno logrado hasta ahora representa el absoluto todavía no manifiesto de aquella esencia.* Pero el mundo hace sitio también para esta ausencia, y en la frontera de su proceso el contenido final se halla en efervescencia y posibilidad real. A este estado del contenido final está dirigida la conciencia anticipadora concreta, y en él tiene su revelación y positividad.

17. EL MUNDO EN EL QUE LA FANTASÍA UTÓPICA TIENE UN CORRELATO.
POSIBILIDAD REAL: LAS CATEGORÍAS
«FRENTE», NOVUM, ULTIMUM Y EL HORIZONTE

«El crítico puede, por tanto, enlazar con toda forma de la conciencia teórica y práctica, y partiendo de las formas propias de la realidad existente desarrollar la verdadera realidad como su deber-ser y su fin último [...] Entonces se pondrá de manifiesto que el mundo tiene, desde hace largo tiempo, el sueño de una cosa, de la que sólo hace falta que posea la conciencia para poseerla realmente.»

(Marx, *Carta a Ruge*, 1843)

«Para mí, el espíritu universal ha dado al tiempo la orden de avanzar; esta orden es cumplida; este ser avanza como una falange cerrada y blindada, irresistiblemente y con movimiento tan imperceptible como el del sol, hacia adelante, sin reconocer obstáculos; incontables tropas ligeras, a favor y en contra, lo flanquean, la mayoría de las cuales no saben de qué se trata y reciben sólo golpes en la cabeza como si procedieran de una mano invisible. El partido más seguro a tomar es tener fija la vista en el gigante que avanza.»

(Hegel, *Carta a Niethammer*, 1816)

El hombre no es hermético

Pensar en lo mejor es algo que en principio sólo tiene lugar interiormente. Muestra cuánta juventud vive en el hombre, cuánto hay en él que espera. Esta espera no quiere echarse a dormir, pese a haber sido enterrada tantas veces, y ni siquiera el hombre desesperado clava la mirada en la nada. Incluso el suicida huye en el aniquilamiento como hacia un regazo; espera tranquilidad. También la esperanza desengañada vaga dolorosamente como un fantasma que ha perdido el camino de regreso al cementerio, y pende de representaciones desmentidas. No parece en ella misma, sino sólo en una nueva configuración de ella misma. Que se pueda *navegar* así en sueños, que sean posibles sueños diurnos, muy a menudo sin garantía, esto es lo que caracteriza el gran lugar de la vida todavía abierta, todavía incierta en el hombre. El hombre fabula deseos, es capaz de hacerlo, encuentra para ello en sí mismo una gran cantidad de material, aunque no siempre el mejor y más duradero. Esta efervescencia y este burbujear por encima de la conciencia llegada a ser es el *primer correlato* de la fantasía, un correlato que se encuentra primeramente sólo en el interior; más aún, en la fantasía misma. Incluso los sueños más tontos existen siempre como espuma; los sueños diurnos contienen incluso una espuma de la que a veces ha surgido una Venus. El animal no conoce nada semejante; sólo el hombre, a pesar de ser mucho más reflexivo, construye utópicamente. Su existencia es, por así decir, menos hermética, a pesar de que, comparado con las plantas y los animales, vive más intensamente. La existencia humana tiene, pese a ello, más ser efervescente, más elementos crepusculares en su borde superior y en sus riberas. Aquí, puede decirse, ha quedado algo vacío, o incluso se ha creado de nuevo un espacio vacío. De aquí salen sueños, y muchas

cosas posibles, que quizá nunca llegarán a ser exteriormente, se mueven interiormente.

Hay mucho todavía no concluso en el mundo

En el interior no se movería, desde luego, nada si lo exterior fuera completamente compacto. Afuera, sin embargo, la vida es tan poco conclusa como en el yo que labora en este «afuera». No habría posibilidad de reelaborar una cosa según el deseo si el mundo fuera cerrado, lleno de hechos fijos e, incluso, consumados. En lugar de ello hay simplemente procesos, es decir, relaciones dinámicas, en las que lo que ha llegado a ser no se ha impuesto totalmente. Lo real es proceso, y éste es la mediación muy ramificada entre presente, pasado no acabado y, sobre todo, futuro posible. Más aún, en su frente que sucede como proceso todo lo real se traspone a lo posible, y posible es sólo lo condicionado parcialmente, es decir, lo todavía no determinado completa y conclusamente. Aquí hay que distinguir, desde luego, entre lo posible sólo gnoseológica u objetivamente y lo realmente posible, que es lo único que nos interesa en el contexto actual. *Objetivamente* posible es todo aquello cuyo acontecer es científicamente esperable o, al menos, no puede excluirse basándose en un mero *conocimiento* parcial de sus condiciones dadas. *Realmente* posible, en cambio, es todo aquello cuyas condiciones no están todavía todas reunidas en la esfera del *objeto mismo*: bien sea que tienen todavía que madurar, bien sea, sobre todo, que surjan nuevas condiciones —aunque en mediación con las existentes— con la entrada de un nuevo algo real. El ser movable, modificable, que se modifica, tal como se muestra en tanto que ser material-dialéctico, tiene en su fundamento como en su horizonte este poder devenir inconcluso, este no-ser-todavía-concluso. De tal suerte que partiendo de aquí puede decirse: lo realmente posible de *una novedad en mediación creciente*, es decir, en *mediación dialéctico-materialista*, da a la fantasía utópica su *segundo*, su *concreto correlato*; un correlato fuera de la mera efervescencia y del mero burbujear en el círculo interno de la conciencia. Y mientras la realidad no sea algo totalmente predeterminado, mientras que posea posibilidades inconclusas en nuevos gérmenes y nuevos espacios de configuración, mientras tanto será imposible formular una objeción absoluta contra la utopía desde el punto de vista de la mera realidad fáctica. Puede objetarse a utopías en el mal sentido de la palabra, es decir, utopías que divagan abstractamente, en mediación inadecuada, pero precisamente la utopía concreta tiene

una correspondencia en la *realidad como proceso*: la del *novum* en mediación. Sólo esta realidad como proceso puede, por eso, juzgar sobre sueños utópicos o rebajarlos a la categoría de simples ilusiones, pero no una facticidad arrancada de aquella realidad, una facticidad cosificada y absolutizada. Si se concede este derecho crítico a toda mera facticidad en el mundo exterior, lo que se hace es absolutizar como realidad, sin más, lo existente fijado y llegado a ser. Pero es claro, dentro incluso de la realidad actual, tan intensamente transformada, que la limitación a los hechos era muy poco realista; que la realidad misma no está elaborada, que muestra en su borde algo que se aproxima, algo que brota. El hombre de esta época conoce muy bien la existencia en las fronteras, fuera de las anteriores conexiones de espera de lo llegado a ser. Este hombre no se ve ya rodeado por supuestos hechos consumados ni tiene a éstos por lo único real; la nada fascista posible ha crecido —estremecedoramente— en este algo real y, sobre todo, por fin procurable y próximo, el socialismo. Es necesario por eso otro concepto de realidad que el angosto y rígido de la segunda mitad del siglo XIX, un concepto distinto que el del positivismo, ajeno a todo proceso, y también del de su *pendant*: el mundo neutro ideal, consistente en pura apariencia. El concepto rígido de realidad penetró, temporalmente, en el mismo marxismo, haciéndolo esquemático. No basta hablar de proceso dialéctico y tratar luego la historia como una serie de datos sucesivos o de «totalidades» conclusas. Aquí amenaza un angostamiento y cercenamiento de la realidad, un apartamiento de «la fuerza de acción y simiente en ella»; y esto ya no es marxismo. La fantasía concreta y la imagería de sus anticipaciones mediadas fermentan en el mismo proceso de lo real y se reproducen hacia adelante en el sueño concreto; elementos anticipadores son parte constitutiva de la realidad misma. O, lo que es lo mismo, la voluntad de utopía es absolutamente compatible con la tendencia vinculada al objeto; más aún, queda confirmada por ella, y en ella se encuentra en su elemento.

Optimismo militante: las categorías «frente», novum, ultimum

Es necesario que precisamente el hombre derrotado pruebe de nuevo con el mundo de fuera. Lo que va a surgir no está todavía decidido, lo que existe como ciénaga puede desecarse por medio del trabajo. Por el doble de valor y saber el futuro no cae sobre los hombres como destino, sino que es el hombre el que cae sobre el futuro y penetra en él con lo suyo. El saber, que necesita del valor, y sobre todo de la

decisión, no puede revestir, sin embargo, la forma más corriente del saber anterior: la forma contemplativa. El saber sólo contemplativo se refiere, en efecto, necesariamente a lo concluso y, por tanto, pasado, y es impotente para el presente y ciego para el futuro. Este saber se considera tanto más como saber cuanto más lejos se hallen sus objetos en el pasado y en lo concluso, es decir, cuanto menos contribuye a que de la historia —como un acontecer en la tendencia— se aprenda algo para el presente y el futuro. El saber necesario para la decisión reviste en su mismo sentido otra forma: una forma no sólo contemplativa, sino más bien una forma que va con el proceso, que se juramenta activa y tomando partido a favor del bien que se va abriendo camino, es decir, de lo humanamente digno en el proceso. Es superfluo decir que esta forma del saber es también la única objetiva, la única que reproduce lo real en la historia, a saber: el acontecer producido por los hombres del trabajo, junto con los ricos entrelazamientos en el proceso entre pasado, presente y futuro. Y precisamente porque no es tan sólo contemplativa, esta forma del saber apela siempre al sujeto de la producción consciente. Por no ser quietismo, tampoco en relación con la tendencia descubierta, no rinde pleitesía a aquel optimismo trivial y automático del progreso en sí, que no es más que una repetición del quietismo contemplativo. Es una repetición porque también él disfraza el futuro de pasado, porque lo considera como algo concluso y terminado en sí desde hace ya largo tiempo. Ante el Estado del futuro —fijado de antemano como consecuencia dentro de la sedicente lógica férrea de la historia— el sujeto puede cruzarse de brazos exactamente lo mismo que antaño había juntado las manos ante las decisiones de Dios. Y así, por ejemplo, dejando funcionar hasta el final al capitalismo, se le pudo calificar de su propio sepulturero, e incluso su misma dialéctica aparecía como suficiente en sí misma, como autárquica. Todo es fundamentalmente falso, y hasta tal punto un nuevo opio para el pueblo, que —*cum grano salis*— unas gotas de pesimismo serían preferibles a la fe trivial y automática en el progreso. Y es que un pesimismo con medida realista no se ve tan desamparadamente sorprendido por los fracasos y catástrofes, por las espantosas posibilidades que se han dado y seguirán dándose en el proceso capitalista. Para todo análisis que no lo absolutiza a su vez, el pensar *ad pessimum* es mejor compañero de ruta que la fácil confianza ciega; este pensamiento constituye la frialdad crítica precisamente en el marxismo. Para toda decisión capital el optimismo automático no es menos ponzoña que el pesimismo absolutizado, porque si el último sirve

abiertamente a la reacción descarada, a la que se llama por su verdadero nombre, y ello lo hace con el propósito de descorazonar, el primero ayuda a la reacción solapada, con el propósito de que se cierren los ojos con tolerancia y pasividad. Lo que se halla coordinado con el saber de la decisión, con la decisión del saber alcanzado, no es por eso el optimismo falso —con el propósito del verdadero—, sino, una vez más, el correlato *en la posibilidad real, entendido utópico-concretamente*: entendido como un correlato en el que de ninguna manera todos los días son noche, pero en el que tampoco —en el sentido del optimismo no-utópico— todas las noches son ya día. La actitud ante este algo no-decuido, pero decidible por el trabajo y la acción mediata, se llama *optimismo militante*. Como dice Marx, con él no se realizan, desde luego, ideales abstractos, pero se da libertad a los elementos oprimidos de la nueva sociedad humanizada, es decir, del ideal concreto. Es la decisión revolucionaria del proletariado, que hoy, en la lucha final de las liberaciones, se hace valer, una decisión del factor subjetivo en alianza con los factores objetivos de la tendencia económico-material. No como si este factor subjetivo, en tanto que factor de la realización y de la transformación del mundo, fuera otra cosa que una actividad material; el factor subjetivo es una actividad de esta especie, aunque, desde luego, como Marx subraya en la Primera Tesis sobre Feuerbach, en tanto que *lado activo* (creación, productividad, espontaneidad de la conciencia) ha sido desarrollado primeramente por el idealismo, y no por el materialismo (mecánico). Ni, una vez más, como si la actividad propia de la transformación del mundo, es decir, del optimismo militante, pudiera ser duraderamente transformadora, pudiera intervenir realmente un solo momento sin alianza con las tendencias real-actuales, porque si el factor subjetivo queda aislado, se convierte simplemente en un factor del golpismo, no de la revolución; del espejismo, no de la obra. Si se han comprendido, sin embargo, las conexiones de la decisión —y es precisamente el saber en la decisión lo que garantiza esta comprensión—, entonces no puede valorarse ni suficientemente alta ni suficientemente profunda la potencia del factor subjetivo, justamente como la *función militante* en el optimismo militante. Decisión concreta para el triunfo de la luz en la posibilidad real equivale a movimiento en contra del fracaso del proceso. Equivale a movimiento de la libertad contra su caricatura, el llamado destino, extraído del proceso y compuesto de estancamiento y cosificación. Equivale al movimiento contrario a todos los fenómenos letales procedentes de la estirpe de la nada y contrario a la vecindad de la nada como la otra

alternativa de la misma posibilidad real. Es, en último término, el movimiento contrario a lo absoluto ruinoso de la pura negación (guerra, advenimiento de la barbarie), a fin de que haciendo gravitar este aniquilamiento sobre sí mismo, también aquí, dado el caso, adquiera posición la negación de la negación y triunfe activamente la dialéctica. La decisión concreta se encuentra por eso siempre en lucha contra la estática, pero, sin embargo, en tanto que no es golpismo, sino un optimismo tan militante como *fundamentado*, concuerda con el proceso que repele la estática letal. Hombre y proceso, o mejor dicho, tanto sujeto como objeto, se hallan dentro del proceso dialéctico-material y, en consecuencia, de igual manera en el «frente». Y para el optimismo militante no hay otro lugar que el que abre la *categoría de «frente»*. La filosofía de este optimismo, es decir, de la esperanza entendida materialistamente, se ocupa —como el saber acentuado de la no-contemplación— del sector más avanzado de la historia, y ello también cuando se ocupa del pasado, es decir: del futuro no hecho realidad en el pasado. La filosofía de la esperanza inteligida se encuentra por eso, *per definitionem*, en el frente del proceso universal, es decir, en el sector óptico, tan poco reflexionado, de la materia móvil y utópicamente abierta.

No todo lo que se conoce es también sabido, mucho menos cuando se trata de algo reciente. Por eso, tanto el concepto de «frente» como el de *novedad*, tan íntimamente unido a aquél, se hallan tan descuidados. Lo nuevo recorre anímicamente el primer amor, como también el sentimiento de la primavera; y sin embargo, este último apenas si ha encontrado un pensador. Este sentimiento, de continuo olvidado, llena siempre la víspera de grandes acontecimientos, a la vez que de una muy significativa reacción entremezclada de temor, defensa y confianza; en el anunciado *novum* de la dicha, la felicidad fundamenta una conciencia de advenimiento. Este sentimiento penetra las expectativas de casi todas las religiones, en la medida en que se puede entender adecuadamente la conciencia del futuro de los pueblos primitivos y del antiguo Oriente; atraviesa toda la Biblia, desde la bendición de Jacob hasta el Hijo del Hombre que hace todo nuevo, y hasta el nuevo cielo y la nueva tierra. Y sin embargo, la *categoría «novum»* no ha sido ni con mucho caracterizada suficientemente, ni ha encontrado lugar en ninguna concepción del mundo premarxista. O cuando, al parecer, lo encontró, como en Boutroux, y sobre todo en la filosofía del «estilo juvenil» (*Jugendstil*) o en la filosofía secesionista de Bergson, lo nuevo fue considerado y festejado tan sólo bajo el aspecto de modas cambiantes sin sentido; de esta

suerte surgía sólo la rigidez heterogénea de una sorpresa siempre igual. Es lo mismo que ya se puso en claro al hablar de la barrera que durante tanto tiempo ha obstaculizado el concepto de lo todavía-no-consciente; de tal manera que el amanecer, el *incipit vita nova*, continúa siendo un *fixum*, incluso en la llamada filosofía de la vida. En Bergson, por ejemplo, el concepto de lo nuevo sólo aparece como contraposición abstracta a la repetición, e incluso, a menudo, como el simple reverso de la uniformidad mecánica; mientras que, a la vez, lo atribuía sin excepción, y por tanto desvalorizándolo, a todo momento vital. Bergson fundamenta incluso la duración de una cosa, la *durée* pensada como fluyente, en un continuado ser-otra-cosa; supuestamente porque en el caso de una permanencia inmodificada, el comienzo y el fin de este estado serían indiferenciables, y en este sentido la cosa no duraría. En general, Bergson no explica lo *novum* por su ruta, por sus eclosiones, su dialéctica, sus imágenes esperanzadas y sus productos genuinos, sino tan sólo por su contraposición al mecanismo, por el aserto vacío de un *élan vital* en y para sí. Aquí actúa un gran amor por lo *novum*, aquí salta a los ojos una gran inclinación hacia la apertura, pero el proceso, sin embargo, permanece vacío y no produce otra cosa que el proceso. Más aún, la eterna teoría metafísica de la vitalidad alcanza finalmente no lo *novum*, sino sólo el vértigo, y ello por virtud del cambio de dirección exigido constantemente y por razón de sí mismo; con la teoría de la vitalidad no surge la curva encomiada por Bergson, sino un zigzag en el que —a fuerza de tanta contraposición a la uniformidad— no hay más que la figura del caos. Muy consecuentemente, por ello también el *futurum*, concebido abstractamente, termina en un *l'art pour l'art* de la vitalidad, que el mismo Bergson compara con un cohete o con «un inmenso castillo de fuegos artificiales que dispara nuevos tiros sin cesar»⁹⁷. Hay que subrayar aquí: en Bergson no existe ningún *novum* auténtico. Aparte de la intensificación, a lo único que ha llegado y lo único que ha estabilizado en este sentido es la novedad capitalista de la moda. El *élan vital* en sí, sin otra cosa, es y sigue siendo un *fixum* de la contemplación. La base social de lo *pseudonovum* bergsoniano se encuentra en la burguesía tardía, que no posee ya en absoluto ningún contenido nuevo en sí. El fundamento ideológico correspondiente se encuentra, en último término, en la vieja y forzada eliminación de dos de las cualidades de lo *novum* en su aspecto más absoluto: la posibili-

97. H. Bergson, *La evolución creadora*, trad. de M.^a L. Pérez Torres, Espasa-Calpe, Madrid, ²1985, p. 221.

dad y la finalidad. En ambas ve Bergson el mismo esquematismo del entendimiento letal, inmovilista, que él ve actuando como espaciamiento, causalidad y mecanismo. El impresionante mundo de la *posibilidad* le es por eso un reflejo de la retrospección. En Bergson no hay nada posible, para él lo posible es una proyección trazada en el seno del pasado. Según Bergson, en lo posible sólo se piensa el naciente *novum* como «lo posiblemente existente»:

Lo posible no es más que lo real más un acto espiritual que retrotrae la imagen de este algo real hacia el pasado, tan pronto como lo real surge [...] El surgir real de una novedad imprevisible, no predescrita en nada posible, es, sin embargo, algo real que se hace posible, no un algo posible que se hace real⁹⁸.

Con ello Bergson reproduce muy característicamente, casi a la letra, la prueba de la anti-posibilidad de Diodoro Kronos, el megárico, que se hallaba precisamente muy próximo a los eleatas, los doctrinarios de un reposo absoluto. Y en igual medida se cierra Bergson al concepto del *novum*, al concebir la *finalidad* simplemente como la fijación de un objetivo final rígido, en lugar de entenderla como objetivo para la voluntad humana, que busca precisamente en las posibilidades abiertas del futuro su «adónde» y su «por qué». Dicho con más precisión: como teleología de un trabajo y, sobre todo, de una planificación que le señala a su «adónde» y su «por qué» y marca los caminos que allí conducen. En tanto que Bergson hace coincidir toda previsibilidad con la precalculabilidad estática, no sólo ha dejado escapar de entre sus manos la anticipación creadora, esta aurora en la voluntad humana, sino todo el *novum* auténtico, el horizonte de la utopía. Y la versatilidad y lo desmesurado, tan constantemente señalados por Bergson, apenas si convierten su universo-novedad en lo que él quería convertirlo con inevitable finalidad y fantasmagóricamente: en una «máquina para crear dioses». En resumen: lo necesario al *novum*, para que verdaderamente sea real, no es sólo la contraposición abstracta con la repetición mecánica, sino ser él mismo un género de repetición específica: la repetición del contenido final mismo todavía no realizado, de ese contenido que se ha intentado y querido solidificar, apuntado e intencionado en las novedades progresivas de la historia. Y por ello también: el surgir dialéctico de

98. H. Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, trad. de H. Laberti, I. A. Pléyade, Buenos Aires, 1972, pp. 97-98.

este contenido total es caracterizado no por la categoría *novum*, sino por la categoría *ultimum*, y en éste termina, desde luego, la repetición. Pero termina sólo porque así como lo *ultimum* representa la postrera, es decir, la más elevada novedad, la repetición (la representatividad constante de la meta de la tendencia en todo lo nuevo progresivo) se intensifica hasta la postrera, más elevada y más fundamental repetición: la identidad. Y es que la novedad triunfa en lo *ultimum* en razón del salto total fuera de todo lo anterior; un salto, empero, hacia la supresión de la novedad o identidad. Sobre la categoría *ultimum* se ha reflexionado más que sobre la de *novum*; lo «último» ha sido, en general, objeto de aquellas religiones que ponían tiempo al tiempo, especialmente la filosofía de la religión judeo-cristiana. Sin embargo, en la forma de tratar esta categoría se echaba de ver claramente que era casi inexistente la categoría de lo *novum*, que la precede objetivamente. Porque en toda la filosofía judeo-cristiana, desde Filón y Agustín hasta Hegel, lo *ultimum* está referido exclusivamente a un *primum* y no a un *novum*; como consecuencia de lo cual, lo «último» aparece simplemente como el retorno logrado de un «primero» perfecto, perdido o enajenado. La filosofía pre-cristiana toma la forma de este retorno del Fénix que renace de sus cenizas e incorpora la doctrina de Heráclito y de los estoicos de la conflagración universal, según la cual el fuego de Zeus absorbe periódicamente el mundo, para hacerlo nacer de nuevo también periódicamente. Y justamente este *ciclo periódico* es la figura que vincula de tal manera lo *ultimum* a lo *primum*, que lo hace desvanecer desde el punto de vista lógico-metafísico. Hegel, es verdad, veía en el ser-para-sí de la idea —que es su *ultimum* y en el que el proceso se extingue como un amén— no sólo reproducido, sino realizado, el *primum* del ser-en-sí la idea: la «inmediatez en mediación» se alcanza en el ser-para-sí, en lugar de la «inmediatez no en mediación» en el comienzo del mero ser-en-sí. Como en cada una de las épocas conformadoras del proceso universal, y también en su totalidad, este resultado continúa siendo cíclico; es el ciclo de la *restitutio in integrum* completamente libre de lo *novum*. «Cada una de las partes de la filosofía es un todo filosófico, un círculo que se cierra en sí mismo [...], y el todo se presenta por eso como un círculo de círculos»⁹⁹. Pese a una reflexión llevada al extremo, también aquí se distiende por doquier lo *ultimum*, y ello porque su omega, carente de la potencia de lo *novum*, vuelve a enlazarse al

99. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia...*, cit., p. 117.

alfa. Lo mismo puede decirse, en último término, de los casos en los que el alfa-omega se ha secularizado mecánica-materialistamente en el globo vaporoso del que procede el mundo y en el que éste se disuelve a su vez. El original y el arquetipo de todo ello lo constituye el alfa-omega en el círculo envolvente de un ser primario, al que el proceso retorna casi como un hijo pródigo, anulando la sustancia de su *novum*. Todo ello son visiones carcelarias frente a la posibilidad real, o bien una abjuración de ésta, que trata de considerar incluso el producto históricamente más progresivo tan sólo como recuerdo o restablecimiento de algo ya poseído una vez y perdido en la noche de los tiempos. Como consecuencia, lo adecuado filosóficamente aquí —como se manifiesta precisamente en lo *ultimum*, lo mismo que en todo *novum* anterior— es única y exclusivamente anti-recuerdo, anti-agustinismo, anti-hegelianismo, anti-ciclo, negativa del principio del círculo sostenido hasta Hegel y Eduard von Hartmann, e incluso hasta Nietzsche. La esperanza, empero, que en ningún extremo quiere hallarse a la misma distancia que a la que se hallaba ya al principio, «supera» el círculo radical. La dialéctica, que tiene su motor en la inquietud, y en el ser no manifestado su contenido final —un contenido no existente, de ninguna manera, *ante rem*—, supera el ciclo persistente. Las figuras de tensión y las formas de tendencia, las claves reales en el mundo, también estas pruebas de un ejemplo aún no conseguido superan, por razón de su alto porcentaje de utopía, el ciclo tan fundamentalmente estéril. La humanización de la naturaleza no posee en el comienzo un hogar paterno del que haya escapado y al que hubiera de volver con una especie de culto a los antepasados en la filosofía. En el proceso mismo, e incluso sin el problema de lo *ultimum*, surgen, en efecto, un sinnúmero de posibilidades reales que no fueron cantadas en la cuna al comienzo. Y el final no es la recuperación, sino —precisamente como impacto de la esencia *quid* en el fundamento *quod*— la destrucción del *primum agens materiale*. O dicho de otro modo, el omega del «adónde» no se explicita por un alfa primigenio del «de dónde», del origen, un alfa supuestamente lo más real de todo, sino que, al contrario, este origen se explicita él mismo por el *novum* del final; más aún, sólo con este *ultimum* se hace realidad el algo esencialmente irrealizado del origen. El origen es, sin duda, algo a realizar; pero a su vez, así como en el realizar hay algo inmaduro y todavía no realizado, así también la realización del realizar, del algo a realizar mismo, comienza siempre a comenzar. En la historia es la autoaprehensión del agente histórico, es decir, del hombre trabajador; en la naturaleza es la realización de lo que se

llama hipotéticamente *natura naturans* o sujeto del movimiento material, un problema apenas abordado, a pesar de que se halla en clara conexión con la autoaprehensión del hombre trabajador y en la línea de prolongación de la «humanización de la naturaleza» de Marx. El lugar de decisión para ambas clases de autoaprehensión y de su *novum*, su *ultimum*, se encuentra, empero, exclusivamente en el frente del proceso histórico y tiene ante sí predominantemente sólo la posibilidad real en mediación. *Esta posibilidad constituye lo que como correlato real-objetivo corresponde a la anticipación exacta, a la utopía concreta.* En el mismo sentido en el que lo utópico-concreto representa un grado de realidad objetivo-real en el frente del mundo que acontece, como no-ser-todavía de la «naturalización del hombre, de la humanización de la naturaleza». El llamado reino de la libertad se constituye por eso no como retorno, sino como éxodo; un éxodo, eso sí, hacia una tierra siempre apuntada, hacia una tierra prometida por el proceso.

*Lo «en lo posible» y el «ente en la posibilidad»;
corrientes fría y cálida en el marxismo*

En el camino hacia lo nuevo hay que avanzar la mayoría de las veces, aunque no siempre, paso a paso. No todo es posible y realizable en cualquier momento; la falta de condiciones no sólo retarda, sino que cierra el camino. El paso acelerado es lícito, e incluso imperativo, allí donde la ruta no muestra más peligros que los que pueda imaginar la pedantería o el exceso de temor. Y así, por ejemplo, Rusia no necesitó llegar al pleno capitalismo para poder perseguir con éxito el objetivo socialista. Las condiciones plenamente técnicas para la construcción del socialismo pudieron también ser obtenidas *a posteriori*, en tanto que estaban ya desarrolladas en otros países y podían ser obtenidas allí. Un camino, en cambio, que todavía no ha sido recorrido es evidente que sólo a costa de fracasos puede ser atajado y saltado. Porque, a decir verdad, todo es posible allí donde las condiciones, parcialmente, existen de manera suficiente, pero también es verdad, por la misma razón, que todo es fácticamente imposible allí donde las condiciones no existen en absoluto. En este caso la imagen final se muestra como ilusión, tanto subjetiva como objetivamente; el movimiento hacia ella fracasa o, en el mejor de los casos, y si avanza, se impone, como consecuencia de las condiciones económico-sociales existentes y determinantes, otro objetivo que el pretendido de manera predominantemente abstracta. En el sueño ideal-burgués de los

derechos del hombre actuaban ya, sin duda, desde un principio las tendencias que más adelante iba a traer el más puro capitalismo. Pero incluso aquí se dibujaba vagamente una ciudad del amor fraterno, una Filadelfia, bien lejana de la verdadera Filadelfia, situada en el orden del día de la historia económica y que como tal había de constituirse. Y no muy distinto de tal Filadelfia hubiera sido también el fruto de las puras y sólo quiliásticas utopías si, en lugar de fracasar, hubieran conseguido su objetivo en la medida de lo posible entonces. De haber acontecido así, se hubieran hecho presentes —en lo logrado mismo— las condiciones económicas que la voluntad radical hacia el reino milenarista, desde Joaquín de Fiore hasta los milenaristas ingleses, se había saltado, e incluso tenía que saltarse; y eran condiciones que, por razón del próximo orden del día capitalista, no estaban, ni mucho menos, predestinadas a la constitución de un reino del amor. Todo ello se ha hecho perfectamente comprensible gracias al descubrimiento marxista de que la teoría-praxis concreta se halla en íntima conexión con el *modus* indagado de la posibilidad real-objetiva. La percepción del correlato de la posibilidad determina tanto la cautela crítica, que determina la velocidad en el camino, como la espera fundada que garantiza en consideración al objetivo un optimismo militante. Y ello de tal suerte que este correlato, como ahora se ve claro, tiene dos lados: un reverso, por así decirlo, en el cual está escrita la medida de lo posible *en el momento*, y un anverso, en el que se pone de relieve el *totum* de lo *en último término* posible, como algo siempre abierto. El primero de los dos lados, el de las *condiciones determinantes existentes*, enseña el comportamiento en el camino hacia el objetivo, mientras que el segundo lado, el del *totum utópico*, quiere prevenir fundamentalmente que los logros parciales en el camino sean tomados por el objetivo total y lo oculten. Teniendo todo ello en cuenta, es preciso afirmar: *también para este correlato de doble faz la posibilidad real no es otra cosa que la materia dialéctica*. Posibilidad real es sólo la expresión lógica, de una parte, para la condicionalidad material suficiente, y de otra, para la apertura material (inagotabilidad del seno de la materia). Anteriormente, en el apartado precedente (véase p. 232), al tratar de las «causas accidentales perturbadoras» durante la realización, consideramos ya una parte de las *definiciones aristotélicas de la materia*. Decíamos que, según Aristóteles, la materia mecánica (τὸ ἐξ ἀνάγκης) constituye una resistencia que hace que la forma de la entelequia en su tendencia no pueda expresarse en toda su pureza. Partiendo de aquí, Aristóteles trata de explicar los muchos obstáculos, acaso perturbadores, así

como también las innumerables interrupciones en el progreso, de los que el mundo tan lleno se encuentra. En el pasaje citado caracterizábamos esta definición de la materia como la de una cabeza de turco, y esto es lo que es, en tanto que se la absolutiza y se trata de condenar con ella en su totalidad la materia a favor de la enteleguía. Ahora bien: en Aristóteles no puede hablarse de esta totalidad ni de esta absolutización; su materia, al contrario, no está limitada de ninguna manera a la materia mecánica, e incluso ésta, de donde procede τὸ ἐξ ἀνάγκης, está subordinada, por primera vez, en Aristóteles al concepto mucho más amplio de la δύναμις, o posibilidad real y objetiva. Esta subordinación abre también al concepto de la materia obstaculizada un nuevo sentido, no contrario, sino determinante: τὸ ἐξ ἀνάγκης es completado y ampliado por κατὰ τὸ δυνατόν, es decir, por el ente *de acuerdo con la posibilidad*, según la medida de la posibilidad. Materia, por tanto, es, hacia este lado, el lugar de las condiciones según cuya medida se expresan las enteleguías, y τὸ ἐξ ἀνάγκης no significa, por tanto, sólo mecánica, sino, mucho más ampliamente, la conexión constante de las condiciones. Y sólo de este ente-de-acuerdo-con-la-posibilidad deriva, en último término, el obstáculo que experimenta en su camino la figura de tendencia de la enteleguía. De aquí deriva también la consecuencia de que el escultor, dadas «condiciones favorables», puede conformar cuerpos más bellos que los físicos, los nacidos, y que el escritor puede eliminar de sus figuras el acaso y la limitación, trasponiéndolas, como dice Aristóteles en la *Poética*, del καθ' ἕκαστον, o singular de cada caso, al καθ' ὅλον, o las ricas posibilidades de una totalidad. Todo ello, empero, no sería posible si Aristóteles —y esto es de centralísima importancia— no hubiera ya caracterizado el otro lado, el anverso de la materia-posibilidad, reconociéndola como totalmente libre de obstáculos; la materia no es sólo κατὰ τὸ δυνατόν, de acuerdo con la posibilidad, es decir, lo condicionante en cada momento de acuerdo con la medida de lo posible dada, sino que es τὸ δυνάμει ὄν, *el-ente-en-posibilidad*, es decir, en Aristóteles entendido todavía pasivamente, *el seno de la fecundidad, del que surgen inagotablemente todas las configuraciones del mundo*¹⁰⁰. Con esta última determinación, y por mucho que duró hasta ser comprendido, se abre exactamente el lado amable, para no decir el lado de la esperanza de la posibilidad real-objetiva; el *totum* utópico se halla implícito en el δυνάμει ὄν. Repetimos y resumimos: *el ente-de-acuerdo-*

100. Aristóteles, *Poética*, ed. de J. D. García Bacca, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982.

con-la-posibilidad de la materia está preordenado a la consideración crítica de lo que en cada momento puede lograrse, mientras que el ente-en-posibilidad de la materia está preordenado a la expectativa fundamentada de la lograbilidad misma. Y en tanto que en la escuela panteísta de los aristotélicos se borró lo pasivo de la última determinación, y en tanto que el $\deltaυνάμει\ \delta\upsilon\nu$ no apareció ya como cera indeterminada en la que se imprimen las formas entelequiales, el potencial materia se convirtió finalmente tanto en nacimiento como en tumba, como en nuevo lugar de esperanza de las configuraciones del mundo. Esta evolución del concepto aristotélico de materia pasa a través del físico peripatético Estratón; a través del primer gran comentarista de Aristóteles, Alejandro de Afrodisia; a través de los aristotélicos orientales Avicena y Averroes, y su *natura naturans*; a través del aristotélico neoplatonizante Avicibrón, a través de los filósofos cristianos heréticos del siglo XIII Amalrico de Bène y David de Dinant, hasta llegar a la materia creadora del mundo de Giordano Bruno¹⁰¹. Más aún, el substrato matriz de la idea universal hegeliana, que tan pronto se aparta de la materia, contiene, sin embargo, una gran parte de la potencialidad de la materia, de la materia hecha potente. En sus *Cuadernos filosóficos*¹⁰² Lenin señala en este sentido, sobre todo, la siguiente frase de la *Lógica* de Hegel: «Esto, lo que aparece como actividad de la forma, es además igualmente el propio movimiento de la materia misma»¹⁰³. Hay varias frases análogas de Hegel, también en su *Historia de la filosofía*¹⁰⁴, referidas al concepto del desarrollo en Aristóteles, donde equipara, al menos, el ser-en-sí de su idea con la $\delta\upsilon\nu\alpha\mu\iota\varsigma$ aristotélica. Y es lícito suponer que sin esta herencia de Aristóteles y Giordano Bruno, Marx no hubiera podido poner de pie tan naturalmente algunos elementos de la idea universal de Hegel. Ni hubiera podido salvarse materialistamente la dialéctica del proceso del sedicente espíritu universal, haciéndolo aprehensible en la materia como ley de movimiento. Así iba a aparecer, en cambio, una materia bien diferente del tosco bloque mecánico: la materia del materialismo dialéctico, una materia en la que dialéctica, proceso, enajenación de la enajenación, humanización de la naturaleza, no son,

101. Sobre ello, cf. E. Bloch, *Avicena y la izquierda aristotélica*, trad. de J. Deike, Ciencia Nueva, Madrid, 1966, pp. 27 ss.

102. V. I. Lenin, *Cuadernos filosóficos*, Ayuso, Madrid, 1974, p. 132.

103. G. W. F. Hegel, *Ciencia de la Lógica*, trad. de A. y R. Mondolfo, Solar, Buenos Aires, 1982, p. 44.

104. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, trad. de W. Roces, FCE, México, 1979, 2.^a reimp. de la 1.^a ed. de 1955, p. 26.

de ningún modo, sólo epítetos externos, ni mucho menos palabras pegadas. Y con ello basta sobre los correlatos a la *consideración crítica de lo loggable*, y a la *expectativa fundada de la lograbilidad misma* dentro del amplio correlato posibilidad real o materia. El frío como el calor de la anticipación concreta se encuentran aquí preformados, están referidos a estos dos lados de lo posible real. Su *inagotable plenitud de expectativa* ilumina la teoría-praxis revolucionaria como entusiasmo; sus *rigurosas inescapables determinaciones* exigen análisis frío, precisa y precavida estrategia. Lo último se llama rojo frío; lo primero, rojo cálido.

Estas dos maneras de ser rojo van juntas, desde luego; pero, sin embargo, son diferentes. Ambas se comportan entre sí como lo inengañable y lo indesilusionable, como acrimonia y fe, cada uno en su lugar y cada uno utilizado para el mismo objetivo. El acto de análisis de la situación en el marxismo se halla íntimamente entrelazado con el acto entusiasta que dirige la mirada hacia adelante. Ambos actos están unidos en el método dialéctico, en el *pathos* del objetivo, en la totalidad del material a tratar, pero se muestra también claramente la diferencia en la perspectiva y en la situación. Esta diferencia ha sido comprendida como una diferencia entre la indagación de las condiciones del momento de acuerdo con la medida de lo posible y la indagación de las perspectivas del ente-en-la-posibilidad. La indagación analítica de las condiciones muestra también perspectiva, pero con el horizonte como *limitativo*, como el horizonte de lo limitada-mente posible. Sin este enfriamiento se daría el jacobinismo, o incluso la exaltación utópica más abstracta y exagerada. Al adelantamiento, al salto, al vuelo hacia las alturas se les pone aquí plomo en el ala, ya que, como nos dice la experiencia, lo real mismo tiene un paso cansino, y es raro que consista sólo en vuelos. Pero la indagación de la perspectiva del ente-en-la-posibilidad se dirige al horizonte en el sentido de la *amplitud inalterable, imprecisa*, en el sentido de lo posible aún inagotado e irrealizado. Sólo así hay perspectiva en sentido propio, es decir, perspectiva hacia lo esencial, al *totum* del acontecer y del actuar, a un *totum* sólo presente en los distintos momentos, sino utópico en sentido histórico total. Sin este caldeamiento del análisis histórico, y sobre todo del análisis de las condiciones actuales-prácticas, este último corre el riesgo del economicismo y del oportunismo que olvida el objetivo; éste evita la niebla de la exaltación sólo en tanto que cae en la ciénaga del filisteísmo, del compromiso y, finalmente, de la traición. Sólo el frío y el calor juntos de la anticipación concreta hacen que ni el camino en sí ni el objetivo

en sí se mantengan separados adialécticamente y se cosifiquen y aíslen. De tal suerte que el análisis de las condiciones se revela, a lo largo de todo el trayecto histórico-situacional, tanto como desenmascaramiento de las ideologías cuanto como desmitificación de la apariencia metafísica; precisamente esto es parte de la *corriente fría* del marxismo. Precisamente por virtud de ello el materialismo marxista se convierte no sólo en ciencia de las condiciones, sino, al mismo tiempo, en ciencia combatiente y de oposición frente a todos los obstáculos y encubrimientos ideológicos de los condicionantes en última instancia, los cuales son siempre de naturaleza económica. A la *corriente cálida* del marxismo pertenecen, en cambio, todas las intenciones liberadoras, toda la tendencia real materialistamente humana y humanamente materialista, por razón de cuyo objetivo se llevan a cabo todos estos desencantamientos. De aquí la vehemente apelación al hombre humillado, esclavizado, abandonado, hecho despreciable; de aquí la apelación al proletariado como la plataforma de cambio para la emancipación. El objetivo continúa siendo la naturalización del hombre, la humanización de la naturaleza tal y como se halla implícita en la materia en desarrollo. Esta última materia o el contenido del reino de la libertad se aproximan tan sólo en la construcción del comunismo como su único recinto, pero en ninguna parte ha tenido aún presencia; quede esto sentado. Pero quede igualmente sentado que este contenido se halla en el proceso histórico, y que el marxismo representa su conciencia más intensa y su reflexión práctica más alta. Como teoría cálida, el marxismo está referido únicamente a aquel ser-en-la-posibilidad positivo, no sometido a ningún desencantamiento, que abarca la realización creciente de lo a realizar, ante todo dentro del ámbito humano. Y lo que está dentro de ese ámbito significa el *totum* utópico, es decir, aquella libertad, aquella patria de la identidad, en la que ni el hombre respecto al mundo ni el mundo respecto al hombre se comportan como extraños. Ésta es teoría cálida en el sentido del anverso, del «frente» de la materia, o lo que es lo mismo, de la materia hacia adelante. El camino se abre aquí como función del objetivo, y el objetivo se abre como sustancia en el camino, en un camino indagado en sus condiciones, avizorado en sus aperturas. En estas aperturas está latente la materia en dirección a sus contenidos de esperanza real-objetivos: como final de la alienación y de la objetividad cargada con lo extraño, como materia de las cosas para nosotros. En el camino hacia ello tiene lugar el rebasar objetivo de lo existente en historia y mundo: este trascender sin transcendencia que se llama proceso, y que de modo tan gigantesco es acelerado en la

tierra por el trabajo humano. Materialismo hacia adelante o teoría cálida del marxismo es por eso teoría-praxis de un «alcanzar el hogar», o bien del salir de una objetivación inadecuada; de esta manera el mundo evoluciona a un ya-no-más-alienación de sus sujetos-objetos, es decir, a la libertad. El objetivo de la libertad será claramente avizable, desde luego, desde el punto de vista de una sociedad sin clases como un determinado ser-en-la-posibilidad. De todos modos, no está ni mucho menos lejos aquel auto-encuentro buscado plásticamente bajo el nombre de cultura; con todas sus ideologías, pero también con tantas pre-visiones, con tantas anticipaciones en el horizonte. El medio para la primera creación del hombre fue el trabajo; el suelo de la segunda es la sociedad sin clases, y su marco es una cultura cuyo horizonte de contenidos de esperanza fundada está rodeado, como lo más importante, por el ser-en-la-posibilidad positivo.

La apariencia artística como pre-apariencia visible

De lo bello se dice que alegra, e incluso que se goza. Pero, sin embargo, su precio no se agota aquí; el arte no es un manjar. También después de ser gozado el arte pende —incluso en los casos más delicados— todavía en un país «pintado». El sueño desiderativo camina hacia algo indiscutiblemente mejor, y a diferencia de la mayoría de los sueños políticos, convertidos en oficio, es algo bello *configurado*. Ahora bien, ¿vive en el algo así configurado más que un juego que trata de aparentar algo? Un juego que puede ser extraordinariamente refinado, pero que, a diferencia de lo infantil, no está preparado para nada serio ni significa nada serio. En el campanilleo o resonar artístico ¿hay alguna moneda contante y sonante, alguna proposición que pueda ser suscrita? Las pinturas provocan menos esta cuestión, ya que el color se nos da con certeza sensible, aunque, por lo demás, está menos cargado de pretensión de verdad que la palabra. La palabra, en efecto, no sólo está al servicio de la literatura, sino también de la comunicación de la verdad; el lenguaje es más sensible para ésta que el color, incluso como dibujo. Todo arte logrado termina, desde luego, su material en belleza configurada, alumbra cosas, personas, conflictos en una apariencia bella. Ahora bien, ¿de qué se trata *sinceramente* en esta terminación, en una maduración en la que sólo lo inventado madura?, ¿de qué se trata en una riqueza que sólo se comunica ilusoriamente, de vista, de oídas?, ¿qué decir, de otro lado, de la frase de Schiller —desde luego, profética— de que lo

que aquí sentimos como belleza nos saldrá un día al paso como verdad?, ¿qué decir de la frase de Plotino, y después de Hegel, de que la belleza es la aparición sensible de la *idea*? En su período positivista Nietzsche opone a esta frase la otra más ruda de que todos los artistas mienten. O en otras palabras: el arte hace más soportable la vista de la vida tendiendo sobre ella el velo del pensar impuro. Francis Bacon veía la manzana áurea sobre la fuente de plata no muy lejos del artificio, contando ambas como parte de los *idola theatri*. Bacon compara la verdad a la luz clara y desnuda del día, en la que las máscaras, disfraces y fastos del mundo no aparecen ni la mitad de bellos o magníficos de lo que aparecen a la luz de las velas del arte¹⁰⁵. Los artistas, por ello, están entregados a la apariencia desde el principio al fin, no tienen inclinación alguna por la verdad, sino la inclinación contraria. En todo el curso de la Ilustración encontramos premisas para esta antítesis entre arte y verdad, y la Ilustración hizo sospechosa la fantasía artística desde el punto de vista de la sensibilidad fáctica. Son los argumentos empíricos contra lo turbio-insinuante, contra la áurea nebulosidad del arte; y no son los únicos argumentos provenientes de la Ilustración. Porque junto a ellos se encuentran también los argumentos *racionales*, los cuales proceden originariamente, desde luego, del *logos* conceptual platónico y de su especialmente famosa y especialmente radical hostilidad contra el arte, pero que se resumen de nuevo en la dirección calculadora y racional de la Edad Moderna burguesa. Y ello también allí donde todavía no podía echarse de ver la hostilidad contra el arte específica del capitalismo en el siglo XIX, tal como la caracterizaba Marx (con *l'art pour l'art* como reacción y la declaración de guerra de los Goncourt al «público»). Pero aquí tiene también su lugar la extravagante cuestión de aquel matemático francés que, después de oír la *Ifigenia* de Racine, se preguntaba: «Qu'est-ce que cela prouve?». Por extravagante, por profesionalmente fetichista que la pregunta parezca, se encuentra como *puramente racional* en una propia y gran escuela de cerrazón ante el arte, de la misma importancia que la que procede del empirismo. En todos los grandes sistemas intelectivos de la Edad Moderna racionalista es muy significativa la eliminación del estrato estético; las representaciones de este estrato son tenidas como no discutibles en absoluto científicamente. En el racionalismo clasicista francés flore-

105. F. Bacon, *La gran Restauración*, cit., p. 112. Un estudio interesante de Bloch sobre Bacon puede encontrarse en *Entremundos en la historia de la filosofía*, trad. de J. Pérez del Corral, Taurus, Madrid, 1984, pp. 206-224.

cen predominantemente sólo teorías de *técnica* artística —aunque muy importantes, sobre todo en el campo de la poesía—, y Descartes sólo mostró interés por el lado matemático de la música. Sin embargo, ni en Descartes, ni menos aún en Spinoza, se sabe que hay un arte en la conexión de orden de las ideas y de las cosas. Incluso el universal Leibniz lo único que hizo fue extraer del arte unos cuantos ejemplos, como sobre la intensificación de la armonía por las sombras y las disonancias, y ello porque el ejemplo le era utilizable para algo mucho más importante para él: para la prueba del mejor de los mundos posibles. En Leibniz lo bello armónico es, desde luego, una especie de indicación de la armonía del mundo cognoscible científicamente, pero es una indicación sólo confusa y de la que puede faltar la verdad. Es muy consecuente por ello que la estética del racionalismo —una vez elevada a disciplina filosófica, hartó tarde, por el wolffiano Baumgarten— comenzara de modo bien extraño: con un claro menosprecio de su objeto; más aún, disculpando la existencia de la disciplina. El objeto estético era únicamente la llamada facultad cognoscitiva inferior, que actúa en la percepción sensible y en sus representaciones. Y si bien la belleza expresa también perfección en este campo, no era, sin embargo, comparable en valor con la absoluta claridad del conocimiento conceptual. El menosprecio *racionalista* del arte se alía así con el del campo empírico-positivista; pero con ello no se han enumerado todavía todos los enemigos del arte. El odio contra el arte se hace plenamente radical allí donde aquél no procede de la razón, sino, al contrario, de la fe, o al menos del establecimiento de algo verdadero *espiritualmente*. Lo que entonces se produce es iconoclastia, y en este caso no contra la nebulosidad áurea del arte, como ocurría en la corriente empírica y, en último término, también en el racionalismo, sino contra la tierra firme del arte, es decir, contra la manifestación superacentuada en él. El veredicto aquí es que la belleza lleva a la superficie, se enamora del lado exterior inesencial, y aparta así de la esencia de las cosas. «¿Qué hay de bueno en imitar las sombras de las sombras?», se preguntaba Platón, haciendo ya casi espiritualmente adusto su *logos* conceptual. Y por otro lado: «No deberás hacer ninguna imagen ni ninguna metáfora, ni de lo que está en lo alto en el cielo, ni de lo que está debajo en la tierra, ni de lo que está en el agua bajo la tierra». Así lo impone la Biblia en el cuarto mandamiento, formulando el lema de la iconoclastia partiendo de la invisibilidad de Yahveh y de la prohibición de toda idolatría. El arte en su totalidad es perfección hipócrita y, en último término, luciferina, que se opone a la verdadera y sincera; más aún, que la niega. Se

trata de hostilidad contra el arte de naturaleza *religiosa y espiritual*; a esta hostilidad se corresponde en el campo de la moral —no sin razón— la negación de la visibilidad excesiva de las «obras» y la afirmación de lo invisible-auténtico de la «actitud». El puritanismo en este amplio sentido (cuyos orígenes llegan hasta Bernardo de Clara-val) culmina finalmente todavía en el odio monstruoso de Tolstoi por Shakespeare y, en general, por la gran prostitución de la belleza. Un *horror pulchri* ha existido también en el catolicismo bajo el papa Marcelo hasta proyectar la prohibición de la rica música sagrada; y al protestantismo este horror —aplicado a lo visible— le dio el Dios escueto que exige ser adorado en la fe moral, en la palabra que es la verdad. De tan distinta forma, pues, empírica-racionalmente, espiritual-religiosamente, se presenta la pretensión de verdad contra lo bello. Y si bien todas estas pretensiones de verdad (porque subjetivamente también la espiritual es una pretensión de verdad) se hallan en discordia recíproca, apareciendo incluso en la mayor contradicción las unas con las otras, todas se encuentran, no obstante, unidas en su voluntad de lo serio frente al juego de la apariencia.

La cuestión ha preocupado también a los artistas, precisamente en tanto que artistas serios. Al no querer ser autores de un juego, apartados o decadentes, estos artistas se sentían vinculados al problema de la verdad. ¡Hasta qué punto quiere lo bello ser también verdad plástica en las descripciones y relatos de los grandes escritores realistas! Y ello no sólo en el estrato de la certeza sensible, sino también en el de las conexiones sociales ampliamente abiertas, en el de los procesos de la naturaleza. Cuán legítimo es el realismo de Homero, un realismo de tal plenitud que con él es casi posible hacernos presente toda la cultura micénica. Y del Libro de Job, en su capítulo 37, dice, no un matemático francés, pero sí un naturalista, Alexander von Humboldt:

Con plasticidad individual se describen los fenómenos meteorológicos que tienen lugar en la capa de las nubes, la formación y disolución de los vapores según las diferentes direcciones del viento, su juego de colores, la producción del granizo y del rodar de los truenos; y asimismo se plantean muchas cuestiones que nuestra física actual puede formular con expresiones más científicas, pero que no puede resolver satisfactoriamente¹⁰⁶.

106. A. von Humboldt, *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*, vertido al castellano por B. Giner y J. de Fuentes, Gaspar y Roig, Madrid, 1874-1875, vol. II, p. 45.

La misma precisión y realidad le es, sin duda, propia y esencial a todo gran escritor, a menudo también en la literatura decididamente religioso-espiritual, como en la obra plástica de los Salmos. Y la exigencia del realismo significativo, ajeno a toda superficialidad, pero también a toda afectación, este honor de Homero, Shakespeare, Goethe, Keller, Tolstoi, es hasta tal punto reconocido en el arte —en los últimos tiempos por lo menos en la novela— cuando no realizado en sus puntos más altos, que parece como si no hubiera habido nunca una desconfianza por amor a la verdad contra el *magister ludi* y su obra lúdica. Y sin embargo, ningún artista, ni siquiera los más concretos, han *resuelto* el problema estético de la verdad, sino que, todo lo más, lo que han hecho ha sido aumentarlo y precisarlo de manera deseable y significativa. Y es que precisamente en la obra artística realista se ve que, en tanto que *obra de arte*, es otra cosa que una fuente de conocimientos históricos o de las ciencias naturales, y mucho menos una fuente de conocimiento racional-abstracto. A la obra artística realista le son propias palabras preciosas que elevan sobre su situación actual lo caracterizado tan exactamente por ellas; le es propia, sobre todo, una fabulación que, valiéndose de una licencia harto ajena a la ciencia, se mueve y dispone con libertad entre personas y acontecimientos: como una fabulación y, en el doble sentido de la palabra, como un arti-ficio, por virtud del cual lo inventado rellena los espacios vacíos en lo observado concretamente, redondeando la acción en arcos bien trazados. En todas las obras artísticas, por muy realistas que sean, especialmente en la obra novelada, se echa de ver, desde luego, una apariencia de redondeamiento, e incluso de redondeamiento excesivo. Y la gran apariencia se nos muestra completamente «sobrepujante» en aquellas obras artísticas que no pretenden ser primariamente realistas, sea porque romantizan conscientemente al lado o por encima de lo dado, sea porque, muy a lo lejos de un mero «sujeto», fructifican el mito, este antiquísimo alimento del arte. *La resurrección de Lázaro*, de Giotto; el Paraíso, de Dante; el cielo en la parte final del *Fausto*, ¿cómo se comportan —independientemente del realismo en los detalles— en relación con el problema filosófico de la verdad? Indudablemente no son verdad en el sentido de todos nuestros conocimientos adquiridos del mundo; pero entonces ¿qué significa de manera legítima, referida al mundo, la gigantesca emoción provocada por el contenido-forma de estas obras, inseparables en sí? Y así, sorprendentemente, se hace inescusable, aunque en otro plano, el *qu'est-ce que cela prouve?* del matemático francés, si bien sin matemática y, desde luego, sin extravagancia. Dicho de otro modo: el

problema de la verdad del arte se convierte filosóficamente, dado el caso, en el problema de la reproductividad de la apariencia bella de acuerdo con su grado de realidad en la realidad del mundo, de ninguna manera mono-estratificada, y de acuerdo con el lugar de su objeto-correlato. La utopía, como determinabilidad del objeto con el grado ontológico de lo posible-real, alcanza así, de la mano del tornasolado fenómeno del arte, un problema especialmente rico de corroboración. Y la respuesta a la cuestión de la verdad estética es la siguiente: la apariencia artística no es siempre mera apariencia, sino un significado de lo impulsado hacia adelante encerrado en imágenes, sólo designable en imágenes, las cuales representan *la exageración y fabulación de una preapariciencia de algo real, dado y significativo, en lo existente en movimiento*, de una pre-apariciencia representable específicamente de modo precisamente estético-inmanente. Aquí se ilumina lo que los sentidos corrientes o romos apenas si ven, y ello lo mismo en el acontecer individual que en el social o que en el de la naturaleza. Y esta pre-apariciencia es alcanzable precisamente porque el arte impulsa hasta el final su material en figuras, situaciones, acciones, paisajes, dándole a luz por la expresión en el dolor, la dicha o la significación. La pre-apariciencia es ella misma alcanzable por el hecho de que el oficio de *impulsar-hasta-el-final tiene lugar en el espacio dialécticamente abierto* en el que cada objeto puede ser representado estéticamente. Representado estéticamente significa: más logrado inmanentemente, más conformado, más esencial que en la presencia inmediatamente sensible o inmediatamente histórica de este objeto. Esta conformación sigue siendo apariencia en tanto que pre-apariciencia, pero no es ilusión; todo lo que aparece en la imagen artística está, más bien, agudizado o condensado con una radicalidad que la realidad de nuestras vivencias raramente muestra, pero que está implícita en el objeto. Esto caracteriza al arte con una apariencia fundada, considerado en la escena como institución paradigmática. El arte es siempre virtual, pero virtual en el mismo sentido en el que un espejo lo es, es decir, en tanto que reproduce en la superficie de reflexión un objeto fuera de él con toda su profundidad. Y a diferencia del arte religioso, la pre-apariciencia permanece, pese a toda trascendencia, inmanente; en el sentido en el que Schiller definía precisamente el realismo estético refiriéndose a Goethe, la pre-apariciencia amplía «la naturaleza sin trascenderla». Lo bello, e incluso lo sublime, son, por eso, vicarios de una existencia de los objetos que aún no ha llegado a ser, de un mundo plenamente formado sin acaso externo, sin inesencialidad, sin indecisiones. El lema, por ello, de la pre-apariciencia en sentido estético-

co reza así: cómo es posible *perfeccionar el mundo sin que este mundo, como en la pre-apariencia religioso-cristiana, salte en pedazos y desaparezca apocalípticamente*¹⁰⁷. Con todas sus configuraciones singular-concretas, el arte busca este perfeccionamiento sólo en ellas, con lo total como lo singular contemplado penetrantemente; la religión, en cambio, busca el perfeccionamiento utópico en la totalidad, situando además la salvación de la cuestión individual en el *totum*, en el «hago todo nuevo». Aquí el hombre tiene que renacer, la sociedad convertirse en *civitas Dei*, la naturaleza transfigurarse celestialmente. El arte, en cambio, permanece redondeado, como arte «clásico» le agrada el cabotaje en torno a lo dado, e incluso como arte gótico, pese a todo trascender, tiene en sí algo equilibrado, homogeneizado. Explosiva, aconteciendo en un espacio abierto, sólo aparece la música, un arte que, precisamente por ello, lleva en sí, frente a las otras artes, siempre algo excéntrico, como si hubiera sólo sido transportado al plano de lo bello o de lo sublime. Todas las demás artes llevan a cabo la representación del brillante puro en diversas figuras, situaciones y acciones del mundo, sin que, por eso, este mundo salte en pedazos; de aquí la perfecta visibilidad de esta pre-apariencia. El arte es, por eso, no-ilusión, ya que actúa en la línea de prolongación de lo llegado a ser, en su expresión conformada-adecuada. Esto llega tan lejos, que un escritor de la Antigüedad, Juvenal, cuando trata de expresar todos los posibles horrores de una tempestad, la llama *poetica tempestas*¹⁰⁸. Esto llega tan a lo profundo, que, en sus anotaciones al *Ensayo sobre la pintura* de Diderot, Goethe contrapone la concentración como realismo al mero naturalismo reproductor:

Y así el artista, agradecido a la naturaleza, que también a él lo produjo, le devuelve una segunda naturaleza, pero una naturaleza sentida, pensada, perfeccionada humanamente¹⁰⁹.

Esta naturaleza humanizada es, sin embargo, a la vez una naturaleza más perfecta en sí misma; no, desde luego, en la manera de la manifestación sensible de una idea ya conclusa, tal como lo enseña Hegel, pero sí en la dirección de una creciente impresión ente-lequial,

107. Cf. sobre esto E. Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt a.M., 1923, p. 141.

108. Juvenal y Persio, *Sátiras*, trad. y notas de N. Balasch, Gredos, Madrid, 1991, p. 379 (Sátira XII).

109. J. W. Goethe, «El ensayo de Diderot sobre el arte, traducido y acompañado de notas», en *Ensayos sobre arte y literatura*, ed. de R. Roland de Langbehn, Universidad de Málaga, 2000, p. 85.

en el sentido de Aristóteles. Más aún, este algo entelequial o, como Aristóteles dice también, este algo típico que da a luz es recordado enérgicamente en la frase de Engels de que el arte realista es la representación de caracteres típicos en situaciones típicas. Debiendo tenerse en cuenta que en Engels lo típico no significa, desde luego, el tipo medio, sino lo característico y significativo, en una palabra, la imagen esencial de la cosa desarrollada decisivamente por medio de instancias ejemplares. En esta línea, pues, se halla la solución de la cuestión estética de la verdad: *el arte es un laboratorio y, en la misma medida, una fiesta de posibilidades desarrolladas*, junto a las alternativas experimentadas, teniendo presente que tanto el desarrollo como el resultado tienen lugar en la manera de la apariencia fundada, es decir, de la pre-apariencia perfecta en el mundo. En el gran arte la exageración, como la fabulación, se echan de ver, más que nunca, dirigidas a una consecuencia tendencial y a una utopía concreta. Ahora bien, si la apelación al perfeccionamiento —que puede ser denominada la oración atea de la poesía— va a hacerse, en algún sentido, práctica y no va a quedar simplemente en la pre-apariencia estética, es algo sobre lo que no se decide en la poesía, sino en la sociedad. Sólo una historia dominada por corrientes activas contra rémoras, con favorecimiento directo de la tendencia, puede ayudar a que lo esencial en la distancia del arte se convierta crecientemente también en fenómeno en el curso vital. Ello es, desde luego, lo mismo que iconoclastia reajustada, no como aniquilamiento de las representaciones artísticas, sino como irrupción en ellas, con el fin de fructificar, dado el caso, lo contenido en ellas no sólo típicamente, sino paradigmáticamente, es decir, ejemplificadoramente. Y allí donde el arte no se pierde en la ilusión, es lo bello, e incluso lo sublime, lo que sirve de medio para la percepción de la libertad futura. A menudo redondeada, pero nunca conclusa: esta máxima de vida de Goethe es también la máxima del arte, con el acento del contenido y de la conciencia moral dirigido, en último término, a lo inconcluso.

Falsa autarquía; pre-apariencia como fragmento real

A menudo redondeada: no parece propio de una representación bella presentarse como inacabada. Lo inacabado le es exterior, inapropiado, y el artista que no da el último toque a su obra se siente desgraciado por ello. Todo ello es totalmente exacto y evidente, en tanto en cuanto se trate de la fuerza formal suficiente. La fuente de la habilidad artística es la capacidad, una capacidad que conoce su campo y que

sabe moverse en él. Pero justamente por razón del saber moverse no-aislado es preciso anotar la amenaza proveniente de aquella habilidad artística que no procede de la capacidad, sino de la participación de la *mera apariencia* que tiene la misma pre-apariencia. A la mera apariencia le basta la incitación de la intuición placentera y de su representación, por muy imaginario que pueda ser, dado el caso, lo representado. Más aún, lo imaginario o lo llegado a ser imaginario puede prestar a la mera apariencia un acabamiento especialmente decorativo, en el que la seriedad de la cosa no perturba, ni mucho menos, el juego tan perfectamente conexo, ni menos lo interrumpe. Precisamente porque la mera apariencia aúna las representaciones de manera especialmente fácil, especialmente irreal, garantiza aquella placentera conexión superficial que no muestra ninguna clase de interés ni presencia de una cosa fuera de la simple ilusión. La falta de fe en la cosa representada puede incluso constituir una ayuda para la ilusión fácil más aún que el escepticismo. Esto se mostró en la pintura del Renacimiento en relación con los dioses antiguos, en cuya representación el pintor no tenía que temer no haberse mostrado suficientemente afectado por lo numinoso; lo mismo iba a mostrarse, poco después, en la poesía mitológico-redondeada. En *Los Lusíadas* Camoens hace decir a su diosa Temis, muy irónicamente, y sin embargo en versos magníficos, que ella misma, como Saturno, Júpiter y los demás dioses que aparecen, son «seres fabulosos nacidos del ciego delirio de los mortales, y que sólo sirven para prestar encanto al poema»¹¹⁰. La utilización de la bella apariencia no hay duda de que sirvió para mantener en el recuerdo contenidos mitológicos, incluso para conducirlos a las posibles alegorías de una pre-apariencia, pero, sin embargo, con los medios de aquella acabada plenitud a la que invita especialmente la nunca interrumpida apariencia. Y otra invitación a ello, finalmente, proviene de la parte de la *inmanencia sin salto explosivo*, tal como rodea a todo arte, no sólo al de la Antigüedad o al clásico-antiquizante. Precisamente la Edad Media nos ofrece en su arte más de un ejemplo de una satisfacción redondeada de naturaleza estética, pese a la conciencia moral religioso-trascendente. El gótico contiene esta conciencia moral; pero, sin embargo, en él mismo se da una curiosa armonía procedente del equilibrio greco-clásico. El Lukács de la primera época observó en su día muy agudamente, aunque también con exageración:

110. L. de Camoens, *Los Lusíadas* (IX, 91), ed. de N. Extremera y J. A. Sabio, Cátedra, Madrid, 1986, p. 434.

Y así surgió de la Iglesia una nueva *polis* [...], y del salto las escalas de las jerarquías terrenas y celestiales. Y en Giotto y Dante, en Wolfram y Pisano, en santo Tomás y san Francisco el mundo se redondeó de nuevo, se hizo abarcable, el abismo perdió el peligro de la verdadera profundidad, pero toda su oscuridad se convirtió, sin perder nada de su fuerza de negra luminosidad, en pura superficie, y se insertó así sin dificultad en una unidad conclusa de colores; el grito por la salvación se convirtió en disonancia en el sistema rítmico perfecto del mundo e hizo posible un equilibrio nuevo, pero no menos abigarrado y perfecto que el griego: el de las intensidades inadecuadas, heterogéneas¹¹¹.

Las secesiones alemanas del gótico, como, por ejemplo, la de Grünewald, no quedan, desde luego, afectadas por esta clase de perfección. Tanto más cerradamente, sin embargo, nos mira —aunque, de ninguna manera, con fuerza clásica— esta hipóstasis de lo estético desde la Edad Media, que queda determinada por el Mediterráneo. Y aquí hay un equilibrio y una habilidad en la conexión que no es idealista, sino que, por su último origen, procede del gran Pan, esa proto-imagen de todo redondeamiento. Pan es el uno y todo del mundo, y fue reverenciado igualmente como aquella totalidad a la que nada falta. De aquí la última seducción por nada más que por el redondeamiento, de aquí también el equilibrio griego como forma secularizada de la imagen del mundo completamente pagana, es decir, de la *imagen del mundo sin grietas: del mito astral*. En ella el cosmos era verdaderamente «ornato», es decir, equilibradamente bello; un algo que giraba incesantemente sobre sí, y *hen kai pan* también un círculo y no una parábola abierta, una esfera y no el fragmento de un proceso. No sin motivo, por eso, el arte en esta forma tan redondeada está orientado, panteísticamente, y no sin motivo, en sentido contrario; un sistema concluso y trabado complace como bello, también fuera del arte. La complacencia en la fenomenalidad sensible, en la vestimenta viva de la divinidad, contribuye, sin duda, a este rasgo panteísta; pero, sin embargo, más intensamente conduce a él la conexión armónico-imperturbada, el «cosmos», incluso sin *universum*. Todo ello son, en conjunto, las diversas razones de por qué en la obra artística puede vivir también una verdadera habilidad artística, una autarquía del aparente acabamiento, el cual, como intensificado e inmanente, cubre, al principio, la pre-apariencia. Sin embargo, en la misma medida —y esto es lo decisivamente

111. G. Lukács, *La teoría de la novela*, en *Obras completas*, trad. de M. Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1975, vol. 1, p. 305.

distinto, lo decisivamente verdadero—, lo placentero y homogéneo en la conexión ejecutada de todo gran arte se muestra siempre quebrantada, saltada, deshojada por la propia iconoclastia allí donde la inmanencia no es llevada hasta la conclusividad material-formal, allí donde se nos ofrece ella misma como todavía *fragmentaria*. Allí se abre —completamente incomparable con la mera casualidad de lo fragmentario en sentido evitable— un espacio vacío de carácter objetivo, elevadamente objetivo, con una *inmanencia inacabada*. Y precisamente aquí muestran su función las *significaciones estético-utópicas* de lo bello, e incluso de lo sublime. Sólo lo quebrantado en la obra de arte excesivamente serena, en la obra de arte impregnada del ambiente de museo y convertida en simple *objet d'art*, o mejor dicho, sólo lo abierto ya conformado en las grandes manifestaciones de arte, es lo que hace al material y a la forma clave de lo sustancial.

Nunca concluso; y por esto a lo demasiado bello le sienta muy bien que salte el barniz. Cuando la superficie empalidece o se oscurece como al atardecer, cuando la luz cae oblicuamente y se destacan las montañas. La destrucción de la superficie, y también de la mera conexión ideológico-cultural en que consistieron las obras, pone al descubierto las profundidades que pueda haber habido. Aquí no nos referimos a la ruina sentimental, ni tampoco a aquella especie de torso que, como ocurre a menudo en las estatuas griegas, mantiene más concisa la figura y constituye una mayor unidad y severidad plástica. Todo ello puede ser, dado el caso, una mayor perfección formal, pero no representa una intensificación de la clave, que es lo que aquí nos interesa. Esta intensificación tiene lugar tan sólo por las grietas del desmoronamiento, en el sentido específico que tiene la palabra «desmoronamiento» aplicada al *objet d'art* y como transformación del *objet d'art*. De esta manera, lo que surge, en lugar de ruina o torso, es un fragmento *ulterior*, un fragmento más adecuado al contenido profundo del arte de lo que pudiera serlo la conclusividad de la obra en el lugar y punto originarios. De esta suerte, un fragmento ulterior se convierte por el desmoronamiento en esencialización; esto se muestra en todo arte grande, incluso en un arte tan cerrado como el de Egipto, porque es así como surge el fundamento utópico en el que la obra de arte se hallaba inclusa. Si la recepción de la herencia cultural ha de ser crítica, esta recepción contiene como momento especialmente importante la auto-disolución de lo que se ha convertido en *objet d'art* de museo, pero también de la falsa conclusividad que la obra de arte pudiera tener en su lugar y sitio, y que se intensifica aún más en su contemplación en el museo. El

aislamiento salta en pedazos, y en su lugar surge una serie de figuras llena de figuraciones simbólicas abiertas, tentadoras. Mucho más, sobre todo, cuando el fenómeno del fragmento ulterior se combina con el *creado en la obra artística misma*: no en el sentido corriente, o incluso superficial, de lo fragmentario como de lo malogrado o de lo que el acaso no ha permitido acabar, sino en el sentido concreto de lo no acabado pese a la más alta maestría, de lo *transformado por la presión utópica*. Éste es el caso en el gran período del Gótico, ocasionalmente también en el Barroco, los cuales, pese a toda la potencia de la obra, o quizá en razón de ella, tenían un espacio vacío, y detrás de él una tiniebla fecunda. Y así, por ejemplo, el gótico en su plenitud —pese también al Pan aquí— realiza un fragmento, cuyo origen se encuentra en un no-poder-terminar central. Es curioso ver cómo después surgen fragmentos, incluso en el sentido corriente de la interrupción, pero que lo son en el sentido no corriente, pero único legítimo, de un *ultimum* que sólo aparece insinuado. Así, por ejemplo, en Miguel Ángel, que nos ha legado más fragmentos que ningún otro de los grandes maestros, y ello —lo que da que pensar— en su campo más propio, en su escultura, no en la pintura. En esta última terminó todo lo empezado, mientras que en la escultura, como también en la arquitectura, nos ha dejado una cantidad desproporcionada de obras semiterminadas, dejadas de lado, no continuadas nunca. Vasari dio a la historia del arte la señal para asombrarse del pequeño número de obras que Miguel Ángel terminó, para asombrarse tanto más cuanto que lo gigantesco en los objetivos perseguidos se correspondía plenamente con la fuerza y naturaleza de este genio¹¹². Lo que aquí, empero, ofrecía resistencia al último toque, a la perfección artística, era precisamente lo correspondiente a lo gigantesco en el mismo Miguel Ángel, era la concordancia entre una naturaleza gigantesca y lo gigantesco de un cometido, de tal manera que nada de lo realizado podía ser suficiente para esta adecuación; más aún, la perfección misma —aunque profundamente impulsada a lo absoluto— se convierte en fragmento. Esta clase de fragmento es nada menos que un ingrediente de lo no-sagrado, de lo catedralicio desarmonizado, es la conciencia moral: gótico, también *post festum*. La profundidad de la perfección estética pone en movimiento incluso lo inacabado: en este sentido, incluso lo no-fragmentario en sentido

112. Hay traducción completa de las *Vidas* de Vasari: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, ed. de L. Bellosi y A. Rossi, Cátedra, Madrid, 2002. La de Miguel Ángel, pp. 745 ss.

corriente en Miguel Ángel, las figuras del mausoleo de los Médici o la cúpula de San Pedro, lleva a aquella desmesura que es la medida del *ultimum* en el arte. De aquí, finalmente, lo legítimamente fragmentario, es decir, objetivamente fragmentario en todas las obras de esta clase ultimativa, en el *Diván de Oriente y Occidente*¹¹³, en los últimos cuartetos de Beethoven, en el *Fausto*; en una palabra, siempre que el no-poder-terminar se hace grande en el terminar. Y si se busca el fundamento ideológico continuo de esta iconoclastia interna en el gran arte acabado, y precisamente en él, se ve que este fundamento se encuentra en el *pathos* del camino y del proceso, en la conciencia escatológica alumbrada por la Biblia. En la religión del Éxodo y del Reino la totalidad es exclusivamente una totalidad transformante y destructora en el pleno sentido de la palabra, una totalidad utópica; y frente a esta totalidad aparece como obra fragmentaria no sólo nuestro saber, sino también todo el desenvolvimiento anterior, que es a lo que está referida nuestra conciencia moral: como obra fragmentaria o fragmento objetivo, también precisamente en el sentido más productivo, no sólo en el de la limitación de la criatura, ni mucho menos en el de la resignación. El «mirad: todo lo hago nuevo», en el sentido de la destrucción apocalíptica, vaga por encima de todo ello e influencia todo arte grande con el espíritu con el que Durero denominó sus figuras góticas *Apocalypsis cum figuris*. El hombre no es hermético, el curso del mundo está todavía inconcluso, inacabado, y así es también la profundidad en toda manifestación estética: *este elemento utópico es la paradoja en la inmanencia estética, la paradoja que le es inmanente a ella misma de la manera más fundamental*. Sin esta potencia para el fragmento, la fantasía estética tendría, sí, suficiente intuición en el mundo, más que toda otra percepción humana, pero no tendría, en último término, correlato. Y es que el mundo mismo, preso en su conflicto, sale de éste en un inacabamiento y en el proceso-experimento. Las figuras que este proceso traza, las claves, alegorías y símbolos, en los que tan rico es, son *todos ellos fragmentos, fragmentos reales, a través de los cuales fluye inconcluso el proceso y avanza dialécticamente hacia otras formas fragmentarias*. Lo fragmentario tiene también aplicación al símbolo, si bien el símbolo no está referido al proceso, sino al *unum necessarium* implícito en él; pero precisamente por esta relación, y porque sólo es una relación y no una llegada a la meta, también el símbolo contiene fragmento. El

113. J. W. Goethe, *Diván de Oriente y Occidente*, en *Obras completas* I, cit., pp. 1645-1860.

símbolo real es tal sólo porque, en lugar de quedar encubierto sólo para el observador y ser en sí y para sí claro, es justamente no-manifiesto en y para sí. Esto es, por tanto, lo que constituye la significación del fragmento desde el punto de vista del arte, y no sólo del arte; el fragmento es parte integrante de la cosa misma, es parte, *rebus sic imperfectis et fluentibus* [en tanto las cosas sean imperfectas y cambiantes], de la fábrica del mundo. Utopía concreta como determinabilidad del objeto presupone e implica fragmento concreto como determinabilidad del objeto, si bien, es verdad, como un elemento absorbible en último término. Y por eso, toda pre-apariencia artística y, más aún, religiosa es concreta sólo y en tanto que lo fragmentario en el mundo le suministra el estrato y el material para constituirse como pre-apariencia.

Se trata del realismo; todo lo real tiene un horizonte

Pegarse a las cosas, sobrevolarlas: las dos actitudes son erróneas. Ambas son externas, superficiales, abstractas, y por su carácter de inmediatez no salen de la superficie. El pegarse a las cosas se aferra ya de por sí a la superficie, y el sobrevolarlas lleva la superficie en su desordenado interior, tanto como en aquel algo inmediato, meramente vaporoso, hacia el que huye. Y sin embargo, el sobrevolar pertenece a un tipo humano más elevado que el tomar las cosas como son. Y sobre todo: el pegarse a estas cosas, también cuando es reflexivo, permanece siempre trivial, es decir, empirista, mientras que la exaltación, en tanto que reflexiva, puede muy bien cesar de ser excesiva. El empírico trivial, lo mismo que el fantástico exaltado, se encuentran siempre sorprendidos por el curso de lo real, que ninguno de los dos capta, pero el primero, como fetichista de los sedicentes hechos, se aferra a su punto de vista, mientras que el fantasioso puede, dado el caso, ser corregible. En el mundo sólo la cosificación, que retiene algunos momentos del proceso y los solidifica en hechos, se corresponde con el empirista, y la suerte de éste se halla unida a la de aquélla. El sobrevolar, en cambio, se encuentra, al menos, en movimiento, es decir, en una actitud que no tiene por qué ser no susceptible de mediación fundamentalmente con el movimiento real. En la configuración el sobrevolar tiene al arte de su lado, si bien con mucha apariencia y mucha fuga arriesgada a una apariencia ensoñada, a veces intencionadamente mentida. Pero la rectificación concreta del sobrevolar abre en el arte, y no sólo en el arte, imágenes, percepciones, tendencias que acontecen tanto en el hombre como en los objetos

ordenados a él. Este algo concreto no surge del rastrero empirismo ni del naturalismo que se le corresponde estéticamente, el cual nunca avanza de la comprobación de lo que es fácticamente a la indagación de lo que acontece esencialmente. Mientras que, en cambio, la fantasía, en cuanto aparece como fantasía concreta, sabe hacer actual no sólo el excedente sensible, sino igualmente las relaciones de mediación, tanto en ella como tras la inmediatez de las vivencias reales. En lugar del hecho aislado y de la conexión superficial de la inmediatez abstracta, igualmente aislada del todo, surge la relación de los fenómenos con la totalidad de su época y con el *totum* utópico que se encuentra en el proceso. Por medio de una fantasía de esta naturaleza el arte se hace conocimiento, es decir: por medio de imágenes adecuadas y pinturas de conjunto típico-características, el arte persigue lo «significativo» de los fenómenos y lo despliega. Por medio de una fantasía de esta naturaleza, la ciencia capta en conceptos lo «significativo» de los fenómenos, nunca permaneciendo en el plano abstracto, nunca debilitando o perdiendo el fenómeno. Y lo «significativo» es —lo mismo en el arte que en la ciencia— lo especial de lo general, la instancia de cada momento para la conexión dialécticamente abierta, la figura del *totum* típico-característica en cada momento. Y el *totum* en sentido propio, este *totum* en el que también el todo aprehendido epocalmente de todos los momentos epocales es él mismo sólo un momento, se representa precisamente en las grandes obras en amplia mediación sólo en el horizonte, no en una realidad ya configurada. Todo lo vivo, decía Goethe, tiene una atmósfera en torno a sí; todo lo real en su conjunto, en tanto que es vida, proceso, y puede ser correlato de la fantasía objetiva, tiene un horizonte. Un horizonte interior que se extiende, por así decirlo, verticalmente, en la propia oscuridad, y un horizonte exterior, de gran amplitud, en la luz del mundo; y ambos horizontes se hallan llenos en su trasfondo con la misma utopía, es decir, son, en el *ultimum*, idénticos. Allí donde se prescinde del horizonte perspectivista, la realidad aparece sólo como llegada a ser, como muerta, y son aquí también los muertos, naturalistas y empiristas, los que entierran a sus muertos. Allí donde el horizonte perspectivista se incluye en la visión, lo real aparece como lo que efectivamente es: como un entresijo de procesos dialécticos que tienen lugar en un mundo inacabado, y en un mundo que no sería en absoluto modificable sin el inmenso futuro como posibilidad real en él. Juntamente con aquel *totum* que no representa el todo aislado de cada uno de los sectores del proceso, sino el todo de la cosa pendiente del proceso, es decir, de naturaleza tendencial y latente.

Sólo esto es realismo, algo, desde luego, inasequible a aquel esquematismo que lo sabe todo de antemano y que tiene por realidad sus esquemas uniformes e incluso formalistas. La realidad no está completa sin posibilidad real, y el mundo sin propiedades grávidas de futuro no merece, como tampoco el pequeño burgués, ni una mirada, ni un arte, ni una ciencia. *Utopía concreta se encuentra en el horizonte de toda realidad; posibilidad real rodea, hasta lo último, las tendencias-latencias abiertas dialécticas.* Estas últimas penetran archirrealistamente el movimiento inconcluso de la inconclusa materia: y el movimiento es, según la profunda frase de Aristóteles, «entelequia inacabada».

18. LOS ESTRATOS DE LA CATEGORÍA «POSIBILIDAD»¹¹⁴

Muy a menudo se presenta algo de tal manera que puede ser. O incluso que puede ser de otra manera de lo que ha sido hasta el momento, por cuya razón algo puede hacerse en él. Esto no sería, empero, posible en sí sin lo posible en ello y ante ello. Aquí se extiende un amplio campo sobre el que hay que preguntarse más que nunca. El hecho ya de que un puede-ser pueda ser dicho y pensado no es, de ninguna manera, evidente. Aquí se da algo abierto todavía, algo que puede ser entendido de modo distinto a lo que lo ha sido hasta el momento, que puede ser modificado en su medida, que puede ser combinado de otro modo, que puede ser cambiado. Allí donde nada se puede ya y nada es posible, la vida se ha detenido: «Ahora tiene que cambiar todo, pero todo»; ¿cómo sería posible, en otro caso, esta exclamación juvenil? En lo meramente posible hay, sin duda, mucho de vago, de equívoco, no sólo de fluido o de aquello que mantiene en fluidez. Pero así como el hombre es, sobre todo, la criatura que se traspone a lo posible y lo tiene ante sí, así también sabe que lo posible no coincide con lo vago, que precisamente su carácter de abierto no es en absoluto algo caprichoso. También el puede-ser tiene sus leyes, tanto ya en el mero juego de las palabras como, más aún, en la zona

114. Aunque algunas de las diferentes expresiones utilizadas por González Vicén para traducir los estratos de la categoría «posibilidad» que ha establecido Bloch han sido objeto de discusión, se ha preferido conservarlas, al ser las de utilización más extendida en castellano. Bloch desarrolla su particular ontología en *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, que constituye el volumen 13 de la *Gesamtausgabe*.

grave que aparece en seguida. El material ante nosotros, que tiene mucho de vaporoso en sí, es, a la vez, uno de los más difíciles y exige ser tratado rigurosamente. En otro caso no se nos harán visibles, sobre todo, los diversos estratos del poder-ser.

Lo formalmente posible

En primer término hay mucho, demasiado, que se puede decir así sin más. En sí todo puede hablarse, y las palabras pueden unirse sin sentido. Son posibles frases como «algo redondo o», «un hombre y es». Fuera del hecho de que son *decibles*, no hay nada posible en ellas; son sólo *desatinos* sin significación. Otro es el caso en proposiciones que no contienen un absurdo, sino un contrasentido, frases en las que quien las oye se echa las manos a la cabeza. Así, por ejemplo, en expresiones que se contradicen directamente, como en el concepto «cuadrado redondo», o en el juicio «subió a un barco que ya había partido». Una tal significación que se contradice en la calificación o en el predicado es un absurdo, pero no en absoluto un desatino, sino justamente un *contrasentido*. A diferencia del desatino simplemente decible, el contrasentido es posible de pensar, es un puede-ser *formal*, ya que posible de pensar es todo lo que puede concebirse en general como situado en relación. Incluso relaciones cuyos miembros se comportan entre sí no sólo absurdamente, sino de modo completamente dispar, pero que, como dispares, expresan una relación formal connotable, a saber, la de la disparidad, pertenecen al campo de lo posible de pensar. Así las proposiciones «triángulo iracundo», o bien «puente colgante erudito», o bien «el caballo, que es el trueno», y otras incompatibilidades análogas. Estos ejemplos extremos muestran, a la vez, lo ilimitado que puede ser lo meramente posible de pensar. La misma relación en la proposición de que no hay relación alguna entre las cosas tendría un lugar estéril en lo posible de pensar. Así como en el pensar puede haber plenitud por imprecisión, es decir, plenitud falsa, así también hay en lo posible de pensar una apertura falsa. Y ésta junto a la adecuada, que se abre, sobre todo, en el poder-ser formal de lo que se contradice a sí mismo.

Lo posible real-objetivo

Por tanto, es mucho, demasiado, lo que puede no sólo decirse, sino también pensarse. Más determinado aparece, por tanto, el puede-ser que se encuentra no sólo en el pensamiento, sino también en el

conocimiento. Este posible no es algo ilimitado, sino algo que puede nombrarse en cada momento y un algo señalable gradualmente de acuerdo con las condiciones conocidas. En tanto que tales denominaciones y grados expresan en principio, sin embargo, sólo grados del saber-conocer, no grados de la madurez de condiciones internas del objeto-cosa, lo posible no es aquí todavía algo rigurosamente unido a la cosa, sino algo real, es decir, algo conocido de acuerdo con la cosa. Y así se presenta como expresión de la precaución; después, como expresión de la opinión fundada, de la *presunción* fundada de su poder-ser; en suma, como posibilidad fundada real-objetiva. La *fundamentación* ocupa aquí el lugar de la condición o del fundamento real, de tal manera, empero, que la fundamentación, es decir, la condición gnoseológicamente existente para una manifestación afirmativa, válida realmente, no se da ella misma completamente. Posible de pensar es todo aquello que puede pensarse en absoluto como situado en relación, pero, independientemente de ello, *para todas las demás clases* del poder-ser tiene validez que *lo posible es algo condicionado parcialmente*, y sólo como tal es posible. Esta definición hemos de tenerla muy presente a partir de aquí, porque en ella se contiene el criterio para lo posible en todas sus modificaciones. Con otras palabras: todo posible, más allá de lo meramente posible de pensar, significa una apertura como consecuencia de un fundamento condicionante no totalmente suficiente todavía, es decir, más o menos insuficiente. Mientras no todos, sino sólo algunos, de los fundamentos condicionantes se muestran, no se puede deducir de lo posible a lo real, y por ello tiene validez el viejo principio escolástico: *a posse ad esse non valet consequentia*. Volviendo a lo posible real, que es lo que aquí interesa, éste es también condicionalidad parcial, pero, más exactamente, sólo *conocimiento-comprensión* parcial-real de la condicionalidad. Esta condicionalidad es parcial, y tiene que serlo porque las condiciones reunidas totalmente no hacen ya simplemente presumible, más o más verosímil, es decir, realmente posible, la ocurrencia de un fenómeno, sino incondicionalmente cierta. Por eso es ilegítimo apostar sobre la ocurrencia de un acontecimiento después de conocer plenamente todas las condiciones dadas; y por eso también es cobarde o necio hacer de Fabius Cunctator¹¹⁵ cuando se posee este co-

115. Fabio Máximo Quinto, general romano, muerto el 203 a.C., fue cónsul cinco veces y dictador (217) y se distinguió por su habilidad militar, de ahí el apodo *Cunctator*. En la segunda guerra púnica salvó Roma hostilizando a las fuerzas de Aníbal con una guerra de guerrillas.

nocimiento. Lo posible real-objetivo (como, por lo demás, también lo posible unido a la cosa y al objeto y lo posible efectivo, de todo lo cual hablaremos más adelante) se expresa en un juicio hipotético o bien, cuando la certeza es menos, en un juicio problemático. El juicio hipotético se diferencia en este aspecto del juicio problemático en que el primero presupone unas premisas no confirmadas, mientras que el segundo silencia las premisas: «hoy puede llover», «quizá vivió Leucipo», «es posible que los rayos cósmicos procedan de una constelación en la Vía Láctea», presupone, además de las premisas no confirmadas, otras desconocidas. El juicio problemático es, por tanto, el juicio propiamente desarrollado de la posibilidad como determinación modal real: P está ordenado al *modus* del puede-ser S . Un caso especial aquí lo constituyen además los juicios improprios, e incluso inauténticos, de la posibilidad; son los juicios del conocimiento no indagador, sino receptivo insuficiente. Hasta ahora apenas si se ha separado este puede-ser real inauténtico del puede-ser auténtico y, sin embargo, salta a la vista la diferencia, tan importante para el rango de lo posible. Un juicio modal inauténtico es, por ejemplo, éste: «el agua puede ser descompuesta por la corriente eléctrica». En realidad, sin embargo, el agua es siempre descompuesta por la corriente eléctrica, a no ser que se den nuevas condiciones perturbadoras. De otro lado, el conocimiento de este proceso está completamente fundamentado, se dan todas sus condiciones, de manera que el contenido del juicio es indudable. No tan indudable es exclusivamente el grado de conocimientos de la conciencia receptora de la proposición, y sólo desde este punto de vista psicológico-pedagógico, es decir, sólo desde un punto de vista extralógico, está formado y revestido modalmente el juicio aludido. Objetivamente se trata de un juicio categórico o asertórico en todos sus puntos, no de un juicio hipotético o problemático. Por lo cual también sólo son auténticamente proposiciones reales-modales indagatorias, en las cuales se da un *non liquet* de las condiciones de conocimiento para la forma categórica o asertórica. La posibilidad real-objetiva designa, por eso, siempre una gradualidad de la fundamentación científico-objetiva, de acuerdo con la *cognoscibilidad* científica incompleta de las condiciones objetivamente presentes.

El juicio se deja así pendiente, más o menos lejano del interrogante. Más bien lo que queda pendiente es la afirmación o negación del juicio, es decir, el mero enjuiciamiento o el juicio cualitativo sobre un juicio. Y sólo en este juicio sobre un juicio alienta lo realmente posible, aquí, desde luego, en absoluto; comienza a alentar antes que se reproduzca. Esta clase de posibilidad real lo es ya en la presuposi-

ción o en las suposiciones que llevan a una problemática formulada frente a datos de las ciencias de la naturaleza o de las ciencias histórico-sociales. La suposición anticipa en un juicio problemático la condición principal o el grupo de condiciones sobre cuya base puede ser entendido en su fundamento real el objeto de la investigación, y, consecuentemente, puede también ser entendido su curso ulterior. Esta suposición metódica dirige el planteamiento del problema y las variaciones de condición del experimento en las ciencias naturales, pero hace realidad también la trasposición peculiar, lo que se ha llamado la imagen provisional, o bien la imagen de trabajo hipotética de una cosa. La expresión «hipótesis de trabajo» es en sí harto problemática, en tanto, sobre todo, que ha sido desgastada por los relativistas de la burguesía tardía; vamos a utilizar, por ello, la más vieja y más honesta expresión de «principio heurístico». Este principio actúa, por ejemplo, en la simplificación hipotética o en la analogía hipotética acerca de algo ya conocido, con lo cual puede aplicarse a la indagación de fenómenos confusos o complicados de naturaleza histórico-social. La problemática de este posible real en su utilización metódica es confirmada o no confirmada por inducciones, las cuales se plantean en dirección de la supuesta conexión de condiciones. Teniendo en cuenta, desde luego, que una inducción, por amplia que sea, no puede expresar su resultado de otra forma que la de un juicio sobre la posibilidad real-objetiva. Porque incluso la inducción más completa no puede nunca ser total, es decir, no puede representar un conocimiento de todos los elementos condicionantes como análogos en todas las zonas del espacio, o como permanentes en el tiempo. En la confirmación inductiva de una suposición metódica se encuentra, por eso, también todavía aquel resto de un posible real, de un saber no total, que —en gradaciones hasta llegar a la «seguridad astronómica»— se llama probabilidad comparativa. ¿Y la deducción, la supuesta gran forma infalible de un fundamento condicionante exhaustivamente suficiente, esencial-general? Es cierto que la deducción no permite reconocer sólo las singularidades de la empiria inductiva como momentos de una conexión total —partiendo de esta generalidad de lo singular—, sino que pretende también, con una alta exigencia tradicional, deducir *con necesidad* el conocimiento de estas singularidades, es decir, con una condicionalidad no parcial, sino total. Esto se ve claramente en el primer modo del primer silogismo: Cayo es, por razón de su condición humana, necesariamente mortal. El término medio, condición humana, suministra aquí el «fundamento esencial» del ser mortal; y así surge lo que

Aristóteles denominaba un silogismo perfecto, es decir, un silogismo de la necesidad: «Llamo perfecto un silogismo cuya necesidad es evidente sin otras condiciones distintas a las premisas»¹¹⁶: el poder-ser real cede así al tener-que-ser real. Sin embargo, la pretendida imposibilidad del «poder ser de otra manera», y menos del «poder ser lo contrario», se encuentra sólo en campos —purificados artificialmente— de la más alta abstracción, e incluso aquí sólo limitándose a lo deducible desde axiomas o bien a lo contenido de modo dominante en teoremas. Los axiomas (matemáticos, lógicos y en forma copiada, incluso los antiguos axiomas iusnaturalistas) no están formulados, desde luego, de modo caprichoso, es decir, no son simples reglas de juego, como afirma —con desesperante arbitrariedad— alguna «investigación de los fundamentos» de la matemática, que se mueve en las nubes idealistas y pretende estar libre de hechos. Los axiomas contienen, al contrario, en absoluto una reproducción de datos fuera del pensamiento, si bien en forma abreviada y general del carácter más abstracto. Sin embargo, están limitados a determinados campos de su dominio puramente constructivo, y estos límites son, sobre todo, fluidos (piénsese sólo en el simple «caso límite» de nuestro espacio euclidiano y sus axiomas, o en el cambio experimentado por el principio de contradicción en la lógica elemental, diríamos euclidiana, y después en la lógica desarrollada dialécticamente). A la vez, empero, estos axiomas no coinciden ni con mucho con lo que Aristóteles denominaba el «fundamento esencial» (con el *totum* activo de la cosa, con la «entelequia»); para ello están formulados de modo excesivamente abstracto. Y el «fundamento esencial» mismo, como, por ejemplo, la aludida condición humana de Cayo como término medio en el primer modo de la primera figura del silogismo: tampoco el término medio de la condición humana —en el que Aristóteles quería ver tanto el fundamento perfecto del conocimiento como el fundamento real insoslayable del ser mortal— suministra una necesidad conclusa y sin excepción, en el sentido de la prueba deductiva rigurosa. Porque también el ser hombre, como todo otro «fundamento esencial», se encuentra en el *proceso*, es decir, hablando en sentido riguroso, no puede siquiera prestar necesidad lógica a un fenómeno tan sin excepción como la muerte. En consecuencia, lo necesario real se muestra también en la deducción sólo como posible real, si bien, dado el caso, como de grado mínimo. En suma: las premisas condicio-

116. Aristóteles, *Tratados de Lógica (Organon)*, introducción, trad. y notas de M. Candel, Gredos, Madrid, 1988, vol. II, p. 95.

nantes del conocimiento deductivo no pueden —so pena de caer en un esquematismo cerrado en sí y ajeno a la realidad— ser más completas que lo propio de la cosa misma inconclusa, que es lo que lo real, a su manera, tiene que reproducir en el concepto, juicio y conclusión. También en lo real-objetivo el terreno de lo posible es *sui generis* muy grande; en contra de la desidia y de la deducción esteotipada, puede servir a la vida de la investigación.

Lo posible en la cosa y de acuerdo con el objeto

Esto cabe decir sobre lo que queda abierto, que lo es, porque no está concluso o rígidamente concluso. El puede-ser de esta clase reproduce así en juicios una cautela real, la mayoría de las veces en forma de un interrogante implícito, de una reserva legal. De diferente estructura que este posible real es el posible *en la cosa*, con el que ahora nos encontramos; en tanto, a saber, que este último no se refiere a nuestro conocimiento de algo, sino a este algo mismo, en su poder-devenir de una u otra manera. Lo posible en la cosa no vive de lo conocido insuficientemente, sino de la insuficiencia de los fundamentos condicionantes *que se muestran*. Por tanto, no designa un *conocimiento* más o menos suficiente de las condiciones, sino el más o menos suficiente condicionante en *los objetos mismos y en sus situaciones de hecho*. Situación de hecho es el «comportamiento de cosas» como *objetos* del conocimiento; a la situación de hecho le son de esencia, de un lado, la manera del tener cualidades y relaciones objetivas y, de otro, el hallarse en relaciones objetivas. Situaciones de hecho modales, en tanto que objetos del conocimiento, no coinciden, por eso, nunca con enunciados modales, en tanto que meras *formas de proceder* del conocimiento, de la clase de suposiciones, presunciones, del juicio anticipado, de la conclusión inductivo-probable o bien deductiva. Sino al contrario: se muestra un posible todavía abierto, incluso dado un conocimiento suficientemente acabado de las condiciones existentes. O, lo que es lo mismo, lo posible aparece aquí como un *comportamiento determinado objetivo-estructural*. Con ello penetramos en el estrato reproductivo del «en la cosa», de lo «de acuerdo con el objeto», a diferencia de la mera realidad, de la objetividad. Ello condiciona también una diferencia en la disciplina en la que ha de tratarse lo posible en la cosa. Mientras que la realidad afecta exclusivamente al conocimiento, de tal forma que el problema de su objetividad es un problema gnoscológico, el «en la cosa» afecta al objeto del conocimiento, el cual, según los neokantianos, no es el conocimiento mismo; el verdadero proble-

ma de este «de acuerdo con el objeto» es, por eso, un problema categorial teórico-objetivo. El concepto de teoría del objeto aparece, por primera vez, claramente en Meinong¹¹⁷, pero aquí se hallaba referida completamente *a priori* a la naturaleza —supuestamente libre de la existencia— de una esencia, la cual debería vagar fantasmagóricamente, con independencia de la existencia o no existencia de los objetos. Como modelo de este «saber independiente de la existencia» se tenía aquí —y más todavía en la posterior fenomenología de Husserl— la matemática, aunque bien sabido, una matemática alejada artificiosamente de toda referencia reproductiva real y cosificada irremediablemente en su abstractividad. Y mucho más se cosificó aquí la lógica, en el sentido de una «descripción» puramente apriorística de sus actos, de un «análisis de significaciones» puramente apriorístico de sus categorías, con «la existencia puesta entre paréntesis». La teoría del objeto con referencia real es, en cambio, una teoría en la que el *a priori* ejerce una seducción aún menor que en la teoría del conocimiento. Pues aunque los objetos y sus situaciones de hecho tienen que ser todavía diferenciados, no sólo por lo real del proceso cognoscitivo, sino también por los objetos en sentido propio y su comportamiento real, funcionan, sin embargo, precisamente como las configuraciones más fieles en lo posible de la reproducción realista. Y la precedencia aquí apuntada de una teoría del objeto respecto a la «teoría objetiva» no contiene ningún idealismo, porque la reproducción materialista-investigadora pertenece ella misma a la teoría del objeto, opera frente a lo objetivo-real, no en él, y no coincide tampoco con él. Y además: la reproducción de las situaciones de hecho estructurales no pertenece ya al proceso gnoseológico metódico porque es un *resultado* del conocimiento, y lo es en tanto que, como «de acuerdo con el objeto», está referido exactamente al objeto real. La forma del resultado cognoscitivo es la *definición real*, como indicación no sólo de características lingüísticas o de rasgos conceptuales, sino de cualidades objetivamente constitutivas; y precisamente esta definición real, en tanto que característicamente «concisa», no extensa, representa el objeto según su lado objetivo estructural. Para ofrecer un ejemplo: la definición real socialista de la nación —sin todos los afeites nacionalistas traídos de lejos, sin los Chicagos cosmopolitas, grandes hoteles o nivelaciones de hoy— constituye exactamente el lado conciso objetivo de lo real, es decir, hace cognoscible en el objeto su estructura constitutiva-real. La teoría

117. A. Meinong, *Teoría del objeto*, trad. de E. García Maynez, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 1981.

del objeto es así el *lugar de las categorías* como los modos y formas de existencia más generales y también típico-características. (Si no fuera este lugar específico, y lo fuera en él, la teoría de las categorías se derrumbaría junto con toda la filosofía real, y ésta, al igual, con la teoría de las categorías.) Dentro de este específico estrato del «en la cosa», del «de acuerdo con el objeto» estructural, es necesario, pues, también caracterizar la posibilidad en este estrato de modo propio y adecuadamente determinado. Importante para ello es la mencionada distinción entre objeto y «objeto» real: la posibilidad puramente estructural de la disposición para algo no es lo mismo que esta misma disposición real, como la disposición en todas las metamorfosis de la realidad, tan ricamente entretejidas, aunque también tan ricamente perturbadas, obstaculizadas, y de nuevo triunfantes. Lo posible «en la cosa» y «de acuerdo con el objeto», *aprehendido y definido según la teoría del objeto*, representa, por tanto, una diferenciación propia en la categoría de la posibilidad, y no es, de ninguna manera, una duplicación superflua de lo posible objetivamente-real. Lo posible en la cosa es lo condicionado parcialmente-en-la-cosa, de acuerdo con el género estructural, el tipo, la conexión social, la conexión según leyes de la cosa. Lo condicionado parcialmente aparece aquí, por tanto, como una apertura más o menos determinada estructuralmente, fundamentada estrictamente en el objeto, y sólo así comunicada al conocimiento hipotético o problemático.

Aquí se dan por doquier dos clases de condiciones, internas y externas. Las dos se *entrecruzan* recíprocamente, pero de tal manera que la peculiaridad de cada una queda absolutamente en pie. Pero lo meramente posible en la cosa subsiste, aun cuando una de las dos condiciones, la interna o la externa, pudieran cumplirse casi plenamente. Así, por ejemplo, una floración puede madurar el fruto en sí con una condicionalidad interna total, pero si falta la condición externa total del buen tiempo, el fruto es sólo posible. Más aminorante que la falta de condiciones externas actúa, al contrario, la debilidad de las condiciones internas frente a la simultaneidad de una plenitud de las condiciones externas. La humanidad, es cierto, se plantea sólo cometidos que puede resolver; pero, sin embargo, si el momento de la solución encuentra una pobre generación, la solución entonces es simplemente posible; diríamos sólo débilmente posible¹¹⁸. Un ejemplo de

118. Referencia a la célebre frase de Marx en el «Prefacio» de 1859 a la *Contribución a la Crítica de la Economía Política*, versión de J. Merino, Alberto Corazón, Madrid, 1978, p. 43.

ello nos lo ofrece la falta de consecuencias del 9 de noviembre de 1918 en Alemania¹¹⁹, o bien, en otro terreno, el fruto inmaduro de una gran pintura en Alemania después de Durero, a pesar de darse para ello —pese incluso a la falta de grandes Estados y donantes en Alemania— todas las condiciones necesarias. La condicionalidad parcial no debe, por tanto, hundirse bajo un determinado nivel en *ninguna de las dos especies de condición*; en otro caso se hace imposible la supercompensación por la otra especie de condición. El entrelazamiento, sin embargo, subsiste, lo que se hace especialmente claro cuando se capta más rigurosamente la estructura de la condición interna como externa, es decir, con superación de aquella *equivocación* que, desde antiguo, se halla contenida en la categoría de objeto posibilidad. Posibilidad significa aquí tanto poder interno, activo, como poder-ser-hecho externo, pasivo. O, lo que es lo mismo: poder-ser-distinto se descompone en poder-hacer-algo-distinto y poder-hacerse-algo-distinto. Tan pronto como se han distinguido concretamente estas dos significaciones, se nos muestra la condición interna parcial como *posibilidad* activa, es decir, como capacidad, *potencia*, y la condición parcial externa como *posibilidad en sentido pasivo*, como *potencialidad*. Ambas se encuentran justamente entrelazadas: no hay un poder activo de la capacidad y de su «disposición» activa sin la potencialidad en una época, un ambiente, una sociedad, sin la madurez utilizable de estas condiciones externas. La figura política de la posibilidad activa es la capacidad del factor subjetivo; y este factor es el que menos puede actuar sin entrelazamiento, sin influencia recíproca con los factores objetivos de la posibilidad, es decir, con las potencialidades de lo que, de acuerdo con la madurez de las condiciones externas, puede realmente acontecer o, por lo menos, ser iniciado. Pero no como si las mismas condiciones externas escaparan fatalmente de la posibilidad en su sentido más significativo, es decir, de la apertura. Al contrario, si la posibilidad como capacidad del hacer-algo-distinto es lo no superable, pero sí lo *indeterminante* en toda determinación, así también es la posibilidad como potencialidad del poder-hacerse-distinto, lo no superable, pero dirigible, lo *indeterminable* en toda determinación. Y todo ello con tal entrelazamiento que sin la potencialidad del poder-hacerse-distinto, ni el poder-hacer-algo distinto de la potencia tendría espacio, ni sin el poder-hacer-algo-distinto de la potencia el poder-hacerse-distinto del mundo tendría un sentido mediable con el hom-

119. Abdicación del káiser Guillermo II y proclamación de la República.

bre. La categoría de objeto posibilidad se revela, consecuentemente, también de modo dominante como lo que es no por sí misma, pero sí por la intervención fomentadora del hombre en lo todavía modificable: como posible *concepto de salvación*. Se revela, en parte, desde luego, igualmente como posible concepto de condenación, justamente por razón del poder-hacer-algo-distinto, pero también por razón del poder-hacerse-distinto en él, el cual abre campo para un giro hacia lo peor, de acuerdo con lo precario que puede darse en la variabilidad, es decir, aquí también en la *inseguridad* de una situación. Este algo precario, como componente negativo de la posibilidad en la cosa, va desde el accidente que puede suceder hasta la eclosión infernal fascista, la cual se hallaba y se halla implícita en el último estadio del capitalismo. El carácter de condenación de lo posible contrasta así con el aludido carácter de salvación, de esperanza de lo posible, el cual, como tal, se encuentra, y en no menor medida, en la variabilidad de una situación, pero aquí no en su inseguridad, sino en su *anulabilidad, en su superación positiva*. Este algo no-precario, sino beneficiador, como el otro componente altamente positivo de la posibilidad en la cosa, va desde el acaso afortunado con que los hombres pueden topar hasta el reino de la libertad, que se desarrolla en la historia como posibilidad socialista, y que al fin comienza a hacerse realidad. Todo lo que de esta manera es susceptible de cambio (*fortuna vertit*) contiene, desde luego, una parte de acaso, pero, a su vez, de naturaleza distinta. Hay lo meramente singular e inmediato de un accidente o de un acaso afortunado. Pero hay también un poder-ser-distinto que no tiene lugar así en la superficie. Hegel ha distinguido así con gran penetración el acaso externo del curso del proceso en mediación dialéctica; y lo ha distinguido restringiendo el acaso externo a la mera necesidad externa, más aún, identificándolo con ella. De acuerdo con ello, Hegel ve la contingencia en lo concreto inmediato, no en lo concreto en mediación, o, lo que es lo mismo, sólo al margen del proceso:

Lo concreto inmediato, en efecto, es una suma de propiedades que se dan dispares o más o menos indiferentes respectivamente, frente a las cuales la simple y existente subjetividad para sí [el inicial centrante del proceso] es asimismo indiferente, y las abandona a la determinación externa y, por tanto, casual¹²⁰.

Éste es el acaso en su sentido menos digno de confianza, el acaso que, más en nuestra historia precedente que en la naturaleza, ha

120. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia...*, cit., p. 309.

desperdigado y trastornado el desarrollo normal y típico. Ahora bien: lo inconcluso-dialéctico-mediado, en tanto que estructura de posibilidad del proceso permanente, no tiene en absoluto nada en común con lo caprichoso-en-mala-mediación. Desde luego, no, una vez más, como si en el poder-ser-distinto que elude el proceso se diera la oposición estricta de toda clase de acaso y contingencia. El gigantesco experimento del poder-ser-distinto mediado dentro del proceso no posee todavía esta oposición, ni tiene ni sosiego ni tampoco título legítimo para poseerla. En este poder-ser-distinto, al contrario, la posibilidad labora precisamente, de nuevo, lo que puede ser llamado *contingencia en el grado supremo*, con el carácter de mediación duradera y, sin embargo, precisamente parcial. Esta clase de contingencia, en el sentido, al fin, digno de confianza de la cosa, se denomina *la riqueza creadora, abierta a formaciones y creaciones, de la variabilidad*. Es la variabilidad no externa, sino en mediación por las leyes de la cosa; pero, sin embargo, una variabilidad del cambio de dirección no frustrado, y sobre todo de la formación inagotable. Aquí ni siquiera un sedicente acaso coincide ya con la mera necesidad externa, sino que, en mediación dialéctica con lo necesario según leyes, constituye precisamente lo floreciente, característico, la plenitud de desenvolvimiento ordenado del mundo abierto. La contingencia de esta clase se halla todavía vinculada igualmente a una situación, pero no en el sentido de lo precario, sino que, al contrario, plenifica el *mundus situalis* de proceso que alumbra lo nuevo. Lo contrario en sentido estricto de toda contingencia sería sólo lo necesario concluso, lo incapaz y no necesitado de la variabilidad. Sólo esta *necesidad estructuralmente conclusa* sería lo condicionado plenamente sin más, allí donde las condiciones internas, y sobre todo las externas, no sólo estarían totalmente maduras, sino que coincidirían entre sí. Pero, desde luego, no ha habido ninguna objetividad de la cosa que haya penetrado de tal manera hasta el fundamento de ésta que la objetividad misma coincidiera con su fundamentación total, en cuyo caso se haría estructuralmente necesaria. Esta coincidencia se daba en Spinoza en la definición del Dios-naturaleza, pensado como *causa sui*, y también —con mucha mayor hipóstasis de identidad lógica— en Anselmo de Canterbury con su autofundamentación de la *aseitas* (*a se esse*) de Dios. Según el cual la esencia perfectísima existe necesariamente, en tanto que existe por su propia esencialidad, y, en consecuencia, su esencia encierra necesariamente su existencia, como su existencia su esencia¹²¹. No hace falta

121. San Anselmo, *Proslogion*, en *Proslogion/Sobre la verdad*, trad. de M. Fuentes Benot y prólogo de A. Rodríguez Huéscar, Orbis, Barcelona, 1984, pp. 56-58.

asegurar que tales objetivaciones no existen fuera de su definición, a no ser en meros ideales axiológicos, más o menos anticipables concretamente, de la absoluta coincidencia de fundamento y manifestación. El marco del ideal axiológico de esta clase —fuera y contra toda teología— es «aquello que nos hace falta», es decir, lo designado de antiguo como el «bien supremo». Sin embargo, como *rebus sic imperfectis*, tampoco lo así designado es en absoluto real, sino que, en el mejor de los casos, se halla en proceso, de tal manera que también lo necesario estructuralmente de esta clase consiste sólo, una vez más, en posibilidad estructural. Con el *horizonte* de la *causa sui* o de la identidad lograda de existencia y esencia, esta última posibilidad se nos muestra como la categoría de salvación más decidida. Porque el punto ideal donde coinciden esencia y manifestación es siempre, a la vez, el punto absoluto de orientación para la línea estructural de lo posible humano-positivo.

Lo posible objetivamente real

El poder-ser no tendría apenas significación si careciera de consecuencias. Lo posible, empero, sólo tiene consecuencias en tanto que no se da abierto tan sólo como formalmente admisible, o también como supponible objetivamente, o incluso como de acuerdo con el objeto, sino en tanto que es una determinabilidad sustentadora en el campo mismo de lo real. De esta suerte hay condicionalidad real-parcial del *objeto*, que representa en este mismo su posibilidad real. El hombre es así la posibilidad real de todo lo que se ha hecho de él en su historia, y sobre todo, con progreso irrefrenado, todo lo que todavía puede llegar a ser. Es, por tanto, una posibilidad que no se agota como la de la bellota en la realización conclusa de la encina, sino que no ha madurado todavía la totalidad de sus condiciones y determinantes de las condiciones, tanto externas como internas. Y en la totalidad inagotable del mundo mismo: la materia es la posibilidad real para todas las formas que se hallan latentes en su seno y se desprenden de ella por medio del proceso. En este amplio concepto de posibilidad real tiene su lugar el *dynamei on* (ser-en-posibilidad), tal como Aristóteles determinó la materia. Porque así como Heráclito fue el primero que vio la contradicción en las cosas mismas, así también Aristóteles ha sido el primero que reconoció la posibilidad *realiter* en la sustancia misma del mundo. Partiendo de aquí, lo posible real se hace comprensible como substrato:

Todo lo hecho por la naturaleza o por el arte tiene materia, porque todo lo que se está haciendo es capaz (*dynaton*) de ser o de no ser; ahora bien (lo que puede ser y no ser): es en cada uno la materia¹²².

Y es instructivo que lo que se expresa activamente en esta potencialidad, la forma que se autorrealiza (entelequia), que en Aristóteles queda separada todavía dualísticamente de la materia, retrocede en la misma medida y se hace ella misma material, como en el concepto de la potencialidad pasiva que se añade al de la potencia activa. La prueba *ex contrario* aquí es la lucha de los teístas árabes rigurosos, los llamados *motakhalin* (es decir, maestros de la palabra, de la fe revelada), contra la ecuación posibilidad real = materia. Para preservar en absoluto la omnipotencia de la forma suprema (del *actus purus* divino) tenían que extender en un *primum* antes del mundo, no la *dynamis* on, sino la nada totalmente inane: Dios había creado el mundo de la nada, no de la materia, de la posibilidad real. En los filósofos panteístas-materialistas medievales, en cambio (así en Avicenna, Averroes, Amalrico de Bène, David de Dinant), la real posibilidad materia se convierte, al revés, en el fundamento total del mundo, y la voluntad creadora divina es siempre un momento de la materia; más aún, Dios y materia se hacen idénticos. La evolución en Averroes es *eductio formarum ex materia* con el *dator formarum* en el universo mismo. La creación aparece así, con eliminación de todo dualismo, únicamente como automovimiento, autofecundación de la materia divina; en ella se encuentran la potencialidad y, a la vez, aquella potencia inmanente que hace superfluo un motor extramundano. Y este semimaterialismo de la posibilidad real se acrece —en el sentido del Renacimiento— en Giordano Bruno, para el cual el mundo se convierte plenamente en la realización de las posibilidades que se contienen en la materia unitaria y como tales. *Natura naturans* y *natura naturata* coinciden, arriba como abajo, «en la materia duradera, eterna, creadora, materna». El substrato posibilidad real se convierte así, en una audaz ampliación de Aristóteles, a la vez, en la fuente, no en el continente de las formas:

La materia, que [...] siempre permanece fecunda, tiene, por eso, que gozar del significativo privilegio de ser reconocida como único prin-

122. Aristóteles, *Metafísica* (VII,7), ed. de T. Calvo, Gredos, Madrid, 1994, p. 299. Sobre Aristóteles se encuentran páginas muy sugestivas en las lecciones que Bloch dictara en la Universidad de Leipzig y que han sido editadas póstumamente: *Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie I. Antike Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 207-329.

cipio sustancial y como lo que es y permanece [...] A ello se debe también que entre aquellos que han considerado la relación de las formas en la naturaleza, en la medida que podía conocerse por Aristóteles y otros autores de la misma dirección, algunos han concluido, en último término, que las formas sólo son accidentes y determinaciones en la materia, y que, por tanto, a la materia corresponde también el privilegio de ser tenida como *actus* y entelequia¹²³.

Éstas son, pues, las primeras consecuencias cuando la posibilidad real es tomada de modo tan real que abarca, a la vez, el seno y la procreación, la vida y el espíritu, todo unido en la materia. Teniendo presente que el seno continúa siendo fecundo, que la tendencia-latencia de lo que puede llegar a ser *realiter* no se acaba en el substrato material. Esta determinación del *dynamei on* iba a desaparecer, desde luego, en el materialismo meramente mecánico, en el materialismo mecanicista. La materia como plenitud tenía que atrofiarse con razón aquí porque la ciencia natural cuantitativa no mostraba nada de ella y porque la mecánica total era la mejor palanca contra la superstición del más allá. Pero esta atrofia era también posible, y en no menor medida porque la escolástica cristiana había eliminado del terreno fecundo de la *natura naturans* el concepto de materia aristotélico, e incluso el vario concepto presocrático, al que Bruno también se refiere. Para el concepto mecánico, demasiado mecánico, de materia, y sobre todo para sus efectos letales en el siglo XIX, tienen, por eso, aplicación las palabras del naturalista inglés John Tyndall: «Cuando la materia aparece en el mundo como un mendigo es porque los Jacobs de la teología le han robado su derecho de primogenitura». La materia concebida sólo mecánicamente se convirtió, en todo caso, en la época subsiguiente en un bloque ahistórico, cuya posibilidad real total se ha hecho ya en realidad estática, en el sentido de un inicio congelado desde el alumbramiento. Sin embargo, la determinación aristotélica —de influencia persistente—, la capacidad de mutación adquirida por el *dynamei on*, pasa, *mutatis mutandis*, al materialismo histórico-dialéctico. Factor subjetivo, madurez de las condiciones, trasposición de la cantidad en cualidad, incluso variabilidad: todos estos momentos dialéctico-materialistas del desenvolvimiento carecen de substrato en la concepción de la materia como un bloque histórico. Como un *quantum* movido, es cierto, mecánicamente, pero, a la vez, mecanizado, lo dialéctico desaparece de ella o queda

123. G. Bruno, *De la causa, principio y uno*, Losada, Buenos Aires, 1941, pp. 98-99.

sólo pegado como un *epitheton ornans*; el tránsito del reino de la necesidad al reino de la libertad sólo tiene sitio en la materia inconclusa en proceso. Los extremos tenidos hasta ahora por más lejanos, futuro y naturaleza, anticipación y materia, coinciden precisamente en la nueva fundamentalidad del materialismo histórico-dialéctico. *Sin materia no es aprehensible ningún suelo de la anticipación (real), sin anticipación (real) no es aprehensible ningún horizonte de la materia.* La posibilidad real no se encuentra, por tanto, en ninguna ontología ya determinada del ser del ente anterior, sino en una ontología del ser del ente-que-todavía-no-es, nuevamente fundamentada de modo ininterrumpido, tal como el futuro lo ha descubierto todavía en el pasado y en toda la naturaleza. En el espacio antiguo se apunta así nuevo espacio: posibilidad real es el ante-sí categorial del movimiento material como un *proceso*; es el específico carácter delimitado *precisamente de la realidad en la frontera de su acontecer.* ¿Cómo, de otra manera, explicar las cualidades grávidas de futuro de la materia? No hay ningún verdadero realismo sin la verdadera dimensión de esta apertura.

Lo posible real comienza con el germen en el que se halla incluso lo que ha de venir. Lo allí predibujado impele a desarrollarse, pero no, desde luego, como si se encontrara ya de antemano encerrado en un lugar angosto. El «germen» se enfrenta todavía con muchos avances, la «disposición» se despliega en el despliegue mismo hacia inicios de su *potentia-possibilitas* siempre nuevos y más precisos. Lo posible real en germen y disposición no es, en consecuencia, nunca un algo concluso encapsulado que, como un algo existente en pequeñas dimensiones, sólo necesitara desarrollarse. Su apertura, al contrario, la corrobora como despliegue real en desenvolvimiento, no como mero desdoblamiento o distribución. *Potentia-possibilitas* hace siempre originarios en nuevos estadios, siempre con nuevo contenido latente las raíces y *origo* de las manifestaciones en proceso permanente. Y así llega el hombre que trabaja, esa raíz del hacerse de la humanidad, transformado por toda su historia ulterior y desarrollado en ella cada vez más precisamente. Se puede incluso decir que también el paso erguido del hombre —esta nuestra alfa, en la que se encuentra la disposición para la plena inflexibilidad, es decir, para el reino de la libertad— camina, siempre transformado y más precisamente cualificado, por la historia de las revoluciones cada vez más concretas. Hasta llegar al hombre sin clases, que, en su totalidad, representa la última posibilidad implícita en la historia anterior. Lo posible real no se mantiene, por eso, tan sólo como disposición para

su realidad e impulsando aquélla, sino que, como el último *totum* en desarrollo constante de esta disposición, se comporta de modo esencial respecto a la realidad que ya ha llegado a ser. De esta suerte, lo hasta ahora real se halla tan penetrado por el constante plus *ultra* de la posibilidad esencial como, en su margen frontero, iluminado en su torno por ella. Esta iluminación en torno, una luz en el horizonte que brilla por delante, sobre la cual se ha reflexionado de manera más o menos abstracta en todas las utopías, se presenta *psíquicamente* como *imagen desiderativa* hacia adelante, en el *terreno moral* como *ideal* humano, en el *campo estético* como *símbolo* objetivo-natural. Las imágenes desiderativas hacia adelante tienen como contenido la —más o menos aprehendida— posible *unitariedad* de la significación, por cuya razón también, a diferencia de las referencias multívocas a la multiplicidad por las alegorías, los símbolos auténticos convergen, en último término, en su significación, a saber, en lo central de su significación. La línea directriz del momento hacia lo central, condicionada socialmente, ha diferido en la historia del símbolo —una historia que, a largos trechos, ha caminado a través de la religión—; lo que no ha diferido, en cambio, es la relación fundamental, siempre igual en cada momento, de la parábola-símbolo con un *unum verum bonum* de la esencia. En tanto, empero, que precisamente esta esencia sólo se halla en lo posible realizado alusivamente, y no puede hallarse en ningún otro sitio, lo simbólico —lo que es decisivamente importante— se encuentra encubierto no sólo en su *expresión*, sino, en todos los símbolos auténticos, también en su *mismo contenido*. Porque el auténtico *contenido simbólico mismo se halla todavía a distancia de su plena manifestación*, y es, por tanto, objetivo-real, una clave. Precisamente desde la luz de lo posible real se echa de ver —lo que hasta ahora no ha sido subrayado— la existencia de un núcleo real en el concepto de lo simbólico, un concepto que hasta ahora, si se prescinde de algunas concepciones idealísticas-objetivas en Hegel, ha sido entendido de modo casi exclusivamente subjetivista-idealista. Subjetiva-idealistamente, porque todo contenido simbólico fue representado justamente sólo como un contenido encubierto para el limitado entendimiento humano, mientras que el contenido se tenía como perfectamente acabado, sin ninguna distancia respecto a sí, resplandeciente en una estática existente. La verdad, en contra de ello, es la siguiente: lo simbólico sólo se comunica desde su contenido objetivo a su expresión, diferencia los distintos símbolos partiendo del material objetivamente real, cuyo diverso contenido-encubrimiento, contenido-identidad-con-la-cosa reproducen en cada momento como lo

encubierto o como lo idéntico con la cosa. Y es exclusivamente esta reproductividad de una *clave real*, de un *símbolo real*, lo que, en último término, presta a los símbolos su autenticidad. La autenticidad de una convergencia de la significación, que se combina con la realidad de esta significación en ciertos objetos especialmente cargados de latencia del mundo externo. Aquí cuentan símbolos como la torre, la primavera; cuentan las brisas del atardecer en el *Fígaro* de Mozart, y también la tormenta de nieve en *La muerte de Iván Ilich* de Tolstoi, el cielo estrellado sobre Andrei Bolkonski, herido de muerte, en *Guerra y paz* de Tolstoi, las altas montañas al final del *Fausto* y, en general, todos los símbolos de lo sublime. Por razón de su carácter plástico, la literatura ha captado el campo simbólico de lo posible real de manera más clara que, hasta ahora, la filosofía; pero la filosofía se ocupa de este campo con el rigor del concepto y la seriedad de las conexiones. Ambas, sin embargo, tanto la literatura realista como la filosofía, manifiestan que el mundo mismo está lleno de claves reales y símbolos reales, lleno de *signatura rerum*, en el sentido de cosas centralmente cargadas de significación. Estas cosas apuntan, en esta su significatividad, a su tendencia y latencia de «sentido», de un sentido que recibirán quizá un día plenamente el hombre y sus problemas. La condicionalidad parcial, es decir, la posibilidad para la maduración de esta disposición, camina a través de todas las pruebas al ejemplo humano de sentido, del que el mundo tanta riqueza posee. Pero sin embargo, con mayor o menor distancia del ejemplo, con mayor o menor todavía-no de la plena manifestación, es decir, con aquella distancia que sólo ofrecen, tantas veces, imágenes desiderativas, ideales, símbolos, en lugar de consecuciones. Con aquella distancia que muestra el *totum* esencial del mundo en el duro proceso de su producción, pero nunca como resultado. Si se escamotea la distancia, surge el infame y abstracto optimismo; si, en cambio, se concibe la distancia como lo que es, como la perfectibilidad en mediación, lo que surge es lo contrario de la infamia: el optimismo militante. Y lo dicho hasta aquí es suficiente sobre lo posible real y su esencia en el estado de disposición de aquel perfectible que el hombre percibe con un vislumbre de su libertad futura. Según la anticipación concretísima de Marx, la esencia de lo perfectible consiste en «la naturalización del hombre, la humanización de la naturaleza». Es la abolición de la alienación en el hombre y en la naturaleza, entre hombre y naturaleza, o bien la armonía del objeto incosificado con el sujeto manifestado, del sujeto incosificado con el objeto manifestado. Tales perspectivas de verdad absoluta, es decir, aquí, de pleno ser real en lo real

mismo —y su amplitud como su profundidad es inexcusable, so pena de un relativismo sin salida— abren, desde luego, una vez más, la posibilidad esencial-real, pero no todavía la *necesidad esencial-real* dada en ella. Porque ésta se convertiría, con condiciones totalmente suficientes, es decir, inescapables, en existencia de la esencia, en esencia de la existencia. Más allá de esta extrema no-contingencia o ausencia de situación, la necesidad esencial-real es sólo, en principio, posibilidad; más aún, una posibilidad con condiciones *realiter* apenas dadas parcialmente. Proceso constante, imagen esperanzada y activa de un mundo mejor en mediación con la tendencia, ideal enardeciente, símbolo cargado de profundidad, todo ello son las perspectivas reales —ellas mismas anticipantes— de la posibilidad real o, lo que es lo mismo, de las dimensiones de «frente» *katexochen*.

El recuerdo: lucha lógico-estática contra lo posible

Es fácil de ver cuántas hojas se vuelven. Un todavía-no vive por doquier: tanto hay en el hombre que aún no es consciente, tanto hay en el mundo que aún no ha llegado a ser. Ambas clases de todavía-no no existirían si no se movieran en lo posible y no pudieran orientarse a su apertura. Y, sin embargo, el puede-ser ha sido asombrosamente poco objeto de reflexión, y apenas si se ha tratado de aprehenderlo. La categoría de lo posible, a pesar de ser tan conocida y tan constantemente utilizada, ha sido para la lógica un enigma. Entre los conceptos que, a lo largo de los siglos, han sido elaborados filosóficamente y dotados de rigor, esta categoría es probablemente la que ha permanecido más indeterminada. Ciertamente es, desde luego, que es la categoría que menos se ha estudiado ontológicamente; razón por la cual apenas si aparece, tradicionalmente, fuera de la lógica formal. Incluso cuando la teoría de las categorías se ocupa de lo posible, éste es designado sólo como determinación cognoscitiva, no como determinación objetiva. Lógicos como Joh. v. Kries, mayores y menores epígonos de lo corriente, como, por ejemplo, Verwey, últimamente N. Hartmann, que se titula un ontólogo, todos han escrito diversos libros sobre la posibilidad. Pero como en los últimos epígonos lo posible sólo es entendido como relación conceptual, puede decirse que no han escrito prácticamente nada o, al menos, nada sustancial sobre ello. En todos estos autores, aunque no menos en filósofos originales —de los que nos ocuparemos en seguida—, nos sale al paso el sorprendente vaciamiento de lo posible, ante todo, por la falta de diferenciación entre conocimiento parcial de las condiciones y condiciones par-

cialmente dadas. Y así nos encontramos, una y otra vez, con la equiparación del juicio problemático *fluctuante* sobre una situación de hecho objetivamente *decisiva*, y el juicio asertóricamente *decisivo* sobre una situación de hecho *fluctuante*, es decir, sobre la posibilidad objetivamente dada. El juicio problemático «Es posible que Luisa se encuentre en casa» recubre así el juicio asertórico «Es seguro que dentro de poco tiempo será posible el viaje de un reactor a la luna». La diferencia entre el primer y segundo juicio apunta claramente no sólo a la diferencia lógico-inmanente, e incluso psicológico-inmanente entre ambos, sino también al *carácter extramundano de una gran parte de la modalidad*. Si la categoría «posibilidad» se reduce exclusivamente al mero substrato cognoscitivo de la suposición, entonces, desde luego, la posibilidad objetiva en el mundo exterior tiene que evaporarse subjetiva-idealístamente. Se demuestra así la inexistencia de lo posible, como si nunca una persona hubiera entrado en lo modal de un peligro, como si nunca hubiera escapado realmente de él, lo hubiera eludido o hubiera sido presa de él. Lo posible se convierte en mera «introyección antropomorfa», como si todos los organismos con su aparato de reflejos y reacciones no estuvieran orientados a un mundo objetivo-real de la posibilidad; desde la anémona de mar hasta el animal que ventea y hasta la perspicacia del *homo sapiens*. Lo posible se des-realiza convirtiéndolo en «ficción», como si el concepto de posibilidad objetiva no llenara tanto el Derecho civil como el Derecho penal: responsabilidad por daños, *impossibilia nulla obligatio*, cláusula condicional, imprudencia temeraria, etc. No obstante, y aun cuando define exactamente la mera posibilidad algo respectivo al individuo, «en tanto que contiene el fundamento parcial de lo que ha de venir»¹²⁴, Sigwart ve en lo posible sólo una expresión de indecisión subjetiva o también de la resignación de nuestro saber limitado. Exageración de la modalidad de juicio problemático, desconocimiento de la modalidad de objeto y cosa, suministran así el *primer motivo* para la negación idealista de la posibilidad real. A éste hay que añadir un *segundo motivo* para la negación de la posibilidad real, un motivo que se encuentra también en grandes pensadores, e incluso en aquellos que no son, de ninguna manera, subjetivo-idealistas. La barrera aquí es la misma que ha impedido hasta ahora la reflexión sobre la categoría hermana de lo posible: lo nuevo. La barrera consiste en el cabotaje —condicionado clasistamente— en

124. C. Sigwart, *Logic*, Garland, New York, 1980 (ed. facsímil de la 2.^a ed., Swan Sonnenschein, 1895), vol. I, p. 204.

torno a lo dado; más aún, en torno al pasado; es la repugnancia del *pensamiento estático* frente al concepto de un mundo de la apertura activa y del horizonte abierto. Esta repugnancia se encuentra incluso en filósofos tan procesuales como Aristóteles y Hegel, pese a la gigantesca concepción de un *dynamei on* real en el uno, y de la dialéctica real en el otro. El supuesto de un «uno y todo» concluso, de un universo en el que todo lo posible es real, este supuesto estático es lo que, sobre todo, ha cerrado el paso al espacio de lo posible-abierto. (*Possest*, perfecto «poder-ser», llama Nicolás de Cusa a Dios, y el mismo Giordano Bruno no deja en la totalidad del mundo nada posible irrealizado¹²⁵.) El concepto categorial «posibilidad» constituye así en su totalidad una tierra casi virgen; es el benjamín entre los grandes conceptos.

Parece siempre que es lo nuevo, lo por-venir, lo que aquí no quiere ser pensado. Los mismos sofistas, en los cuales todo lo firme se tambaleaba, no tuvieron más que mofa para lo posible. De tal suerte que lo mismo todo que nada era posible, ya que, como Gorgias decía, nada es, ni lo que no es ni lo que es, ni tampoco algo intermedio que pudiera perecer o devenir, es decir, que se comportara como posible respecto al uno o al otro¹²⁶. Más radical aún, pero más centrada, fue la negación de lo posible en la escuela megárica, en la que se combinó claramente con la doctrina eleática del ser inmutable. El megárico Diodoro Cronos —muy característicamente, apoyándose en la demostración de Zenón contra el movimiento— inventó su supuesta prueba contra lo posible. Esta supuesta prueba fue famosa durante siglos bajo el nombre de *Kyrieuon*, tanto como supuesto modelo dialéctico como, sobre todo, por razón del interés que mostró por ella el pensamiento estático¹²⁷. Diodoro construía un silogismo: de lo posible no puede proceder lo imposible; ahora bien: como un posible, que no fuera real, produciría un imposible, a saber, un otro «es» que el «es» que es, este posible mismo es imposible, y lo real queda probado como lo único posible. Por muy débil que sea este silogismo, se lo incorporó, sin embargo, el estoicismo, y desempeña un papel importante en Epicteto y Marco Aurelio, en la satisfacción con el orden del mundo libre de posibilidad y penetrado por la necesidad, y fue

125. Nicolás de Cusa, *Gespräch über das Seinkönnen*, Reclam, Stuttgart, 1963, p. 48.

126. Gorgias, en *Sofistas. Fragmentos y testimonios*, introducción, trad. y notas de A. Melero Bellido, Gredos, Madrid, 1996, pp. 174 ss.

127. Cf. sobre ello, E. G. Zeller, *Sitzungsberichte der Berliner Akademie*, 1882, pp. 151 ss.

transmitido por Cicerón¹²⁸ al posterior *amor fati*. La negación de lo posible, el neoestoicismo, el *amor fati*, se dan la mano muy afines en Spinoza: ver *sub specie aeternitatis*¹²⁹ significa, por definición, ver todo lo posible como ya necesario-real. Porque, desde el punto de vista de la eternidad spinoziana, no hay —ya que coincide, como el *fatum* matemático del mundo, con la serie incondicional fundamento-consecuencia— nada condicionado parcialmente, es decir, no hay nada ya posible. Lo cual elimina para el Dios de Spinoza la elección entre las infinitamente numerosas posibilidades, algo que Leibniz concedía todavía a su Dios como realizador. Incluso dentro del mundo existente, como mundo realizado por su creador entre la infinidad de otros posibles, conoce todavía Leibniz la posibilidad como disposición, si bien como una disposición que tampoco puede desarrollar *realiter* nada nuevo, es decir, nada no contenido en el mundo existente hasta el momento. Leibniz, ese único gran pensador de lo posible después de Aristóteles, hace, es verdad, sitio para un número infinito de otras conexiones en el mundo, pero también estas *primae possibilitates* viven sólo en la mente del creador, y no penetrando como realizables en este mundo ya realizado. Spinoza, en cambio, se declara con toda la potencia fundamental del *amor fati* también contra las posibilidades en Dios: «Dios no podría haber creado las cosas de otra manera o en otro orden del que las ha creado»¹³⁰. Éste es, en el campo de la metafísica, el gran estilo de Diodoro Cronos respecto a lo posible. Pero con ello no termina la aversión frente a lo posible; esta aversión alienta también en filosofías que podrían rendir homenaje abiertamente a lo posible; así, por ejemplo, Kant y, más concretamente, Hegel. Kant enarboló el ideal; Hegel, el progreso en la conciencia de la libertad. Y sin embargo, la *Crítica de la razón pura* apunta tan poco a lo posible como, *mutatis mutandis*, la *Lógica* o la *Enciclopedia* de Hegel. Kant traspone la posibilidad al campo de las formas puras del pensar, tanto la posibilidad de «las cosas por conceptos *a priori*» como la de «sólo de la realidad en la experiencia pueden ser extraídos». Todas las formas puras del pensar o categorías, es decir, también las modales, constituyen, es verdad, aquí la experiencia como «sistema de los fenómenos»

128. *De fato*, 6,7, en Cicerón, *Sobre la adivinación; Sobre el destino; Timeo*, introducción, trad. y notas de Á. Escobar, Gredos, Madrid, 1999, pp. 300 ss.

129. B. de Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico* (prop. 44, cor. 2), ed. y trad. de A. Domínguez, Trotta, Madrid, 2000, p. 112.

130. *Ibid.*, I, prop. 33, p. 63.

fundamentado por las categorías, pero, sin embargo, para las categorías de la modalidad, posibilidad, realidad, necesidad, Kant recomienda gran cautela, precisamente en consideración de la experiencia. De aquí la frase

Las categorías de la modalidad tienen la singularidad de que, en tanto que determinación del objeto, el concepto al que se añaden como predicado no es aumentado por ellas en lo más mínimo, sino que sólo expresan la relación con la capacidad cognoscitiva¹³¹.

Como consecuencia, Kant no conoce en absoluto lo posible real-objetivo; lo efectivo objetivo-real se añade a lo efectivo modal sólo por la intuición, y de ninguna manera por conexión con un juicio asertórico, es decir, con un juicio de efectividad de la modalidad. Sin embargo, y aun a costa del dualismo, Kant tiene que hacer sitio a la posibilidad, a saber, en el peculiar terreno especulativo sobre la experiencia cognoscible, el cual pertenece a la «razón» moral, no al «entendimiento» cognoscitivo; un terreno, por tanto, habitado por el «postulado» y el «ideal». El postulado que más tarde tanto había de movilizar Fichte —«puedes, porque debes»— significa posibilidad como capacidad, como *potencia*. De otra parte, el ideal que domina por doquier en Kant, un ideal abstracto y preordenado también a la política, «expansión de la soberanía de la libertad ética», significa posibilidad como *potencialidad* de una —desgraciadamente infinita— aproximación a este ideal en la historia. Sin embargo, la posibilidad así entendida no es una posibilidad real en el objeto; en el mundo de la experiencia del idealismo trascendental no hay camino que conduzca a ella. Y ni siquiera como posibilidad del deber-ser, del postulado, del ideal, es designada como tal. En el horizonte ahistórico de una «conciencia en general» había inclinación, pero no lugar constitutivo para el futuro, para la «esperanza del futuro», como dice Kant en los *Sueños de un visionario*¹³². De esta manera no sólo el «entendimiento» de las categorías de la experiencia, sino también la «razón», como «madre de las ideas», angostaron el espacio para lo posible. ¿Y qué ocurre, finalmente, con la posibilidad en Hegel, el acentuado pensador de la razón (concreta), en lugar del entendimiento (abstracto)?

131. I. Kant, *Crítica de la razón pura*, prólogo, trad., notas e índices de P. Ribas, Alfaguara, Madrid, ³1984, p. 241.

132. I. Kant, *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la Metafísica*, trad., introducción y notas de P. Chacón e I. Reguera, Alianza, Madrid, 1987, p. 72.

Hegel, siempre tan idealista-objetivo, cita sorprendentemente con aprobación el pasaje antes mencionado de Kant, en el que se sitúa la modalidad lejos del objeto real: una aprobación de Kant que en Hegel es verdaderamente rara. Al pasaje kantiano añade:

En efecto, la posibilidad es la abstracción vacía de la reflexión-en-sí, lo que antes se llamaba el interior, sólo que ahora es determinado como el interior superado, sólo puesto, externo, y así, desde luego, como una mera modalidad, como abstracción insuficiente, tomada en concreto, sólo perteneciente al pensamiento subjetivo, y también *puesta* [...] En la filosofía especialmente no puede hablarse de la mostración de que algo es posible, ni tampoco de que otra cosa es posible, ni de que, como suele decirse, algo es pensable¹³³.

Y también allí donde Hegel entiende la posibilidad no sólo como abstracción vacía de la reflexión-en-sí, sino también como un momento-en-sí de la realidad, esta que él llama posibilidad real aparece totalmente rodeada de la realidad llegada a ser: «Lo que, por tanto, es posible, no puede ser ya de otra manera; en estas condiciones y circunstancias no puede tener lugar otra cosa»¹³⁴. Hegel habla aquí, evidentemente, también como adversario del opinar vacío, de la vana inversión de la historia, de acuerdo con lo que hubiera podido suceder, del ideal abstracto, de la «muchacha como debería ser», del «Estado como debería ser», etc. Pero habla también como no-pensador del futuro, como dialéctico cíclico de lo pasado, o, lo que es lo mismo, del eterno acontecer que retorna eternamente a su ciclo; en una palabra, aquí habla aquel elemento reaccionario en Hegel, para quien la filosofía llega siempre demasiado tarde para modificar nada. El Hegel para quien, como se lee en el prólogo de la *Filosofía del Derecho*, el pensamiento aparece siempre en el tiempo «después de que la realidad ha terminado su proceso formativo y se ha hecho conclusa»¹³⁵. También en esta frase hay algo de Diodoro Cronos, en estilo ahora grandioso, como solemnidad del pasado, de ese pasado que abarca supuestamente el mundo entero. Es precisamente este *pathos* de la estática, tan sorprendente en el gran dialéctico, lo que hace que Hegel desatienda la posibilidad o la sitúe en el plano de lo

133. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia...* (§ 143), cit., pp. 233-234.

134. G. W. F. Hegel, *Ciencia de la Lógica*, trad. de A. y R. Mondolfo, Solar, Buenos Aires, 1982, p. 171.

135. G. W. F. Hegel, *Fundamentos de la filosofía del Derecho*, ed. de K. H. Ilting y trad. de C. Díaz, p. 61.

superfluo. Aquí cuenta también la proposición con la que Hegel pone término al proceso:

Lo que es interno existe también externamente, y al revés; el fenómeno no manifiesta nada que no esté en la esencia, y en la esencia no hay nada que no esté manifiesto¹³⁶.

Con estas palabras hay que comparar, desde luego, las frases anteriores en el prólogo de la *Fenomenología*:

No es [...] difícil ver que nuestro tiempo es un tiempo de nacimiento y de transición a un nuevo período. El espíritu ha roto con el mundo anterior de su existencia y representaciones, y se prepara a hundirse en el pasado y en la labor de su transformación¹³⁷.

La consecuencia de estas frases, que Hegel, desde luego, no extrajo, hubiera tenido que ser, por tanto, ésta: allí donde un tiempo es tiempo de «nacimiento», es también el seno de un posible real, del que éste surge, y allí donde hay «labor de transformación», la potencia de la transformación, como la potencialidad de lo transformable, tienen que ser algo más que sólo abstracción vacía de la reflexión-en-sí. Ítem, la lógica y ontología del amplio reino de lo posible está aplastada por el destino estático de que todo lo posible se encuentra ya configurado en lo real. De que lo posible es, por tanto, tan indiferente como la espiga de la que el grano surge, o como las figuras de ajedrez una vez terminada la partida. La verdad, empero, es la verdad marxista, una verdad que se separa de toda la filosofía anterior, la verdad de que de lo que se trata es de modificar el mundo en tanto que adecuadamente interpretado, es decir, como mundo en proceso dialéctico-materialista, como inconcluso. Modificación del mundo modificable es la teoría-praxis de lo posible real realizable en la frontera del mundo, del proceso del mundo. Y en este extremo lo real posible, sin lugar en toda filosofía contemplativo-estática, es el problema real del mundo mismo: como lo todavía in-idéntico de manifestación y esencia real, de existencia y esencia en el mundo mismo.

Realizar la posibilidad

El hombre es aquello que tiene todavía mucho ante sí. En su trabajo, y por él, el hombre es constantemente transformado. Se halla siempre

136. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia...* (§ 139), cit., p. 229.

137. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, cit., p. 12.

adelante ante límites que no lo son porque los percibe, los traspone. Lo verdaderamente propio no se ha realizado aún ni en el hombre ni en el mundo, se halla en espera, en el temor a perderse, en la esperanza de lograrse. Porque lo que es posible puede igualmente convertirse en la nada que en el ser; lo posible es, como lo no completamente condicionado, lo no cierto. Precisamente por ello, frente a este vagoroso real, lo que hay, desde un principio, si el hombre no interviene, es tanto temor como esperanza, temor en la esperanza, esperanza en el temor. Por ello aconsejaban los estoicos —sabios o demasiado pasivamente sabios— que el hombre no debe asentarse en la proximidad de situaciones sobre las que no tiene poder. Sin embargo, en tanto que en el hombre la capacidad activa forma parte muy especialmente de la posibilidad, la puesta en marcha de esta actividad y valentía, siempre que tiene lugar, causa un predominio de la esperanza. La valentía en este sentido es la acción adversa contra la posibilidad negativa del despenarse en la nada. Es, empero, acción adversa sólo en tanto que, a diferencia del acto heroico rápido y abstracto, se asegura de la mediación más precisa con las condiciones dadas. Es decir, se pone en mediación con la madurez de estas condiciones y con su contenido, tal como se encuentra en el orden del día social. Sólo esto es praxis en la medida de lo posible del momento y en el campo de la totalidad del ser, de la posibilidad de la historia y del mundo inconclusos. Sólo esta praxis puede hacer pasar de la posibilidad real a la realidad el punto pendiente en el proceso histórico: la naturalización del hombre, la humanización de la naturaleza. Una tierra prometida como todo *totum* de lo posible, pero que está llena de mediación histórica exactamente perseguible. Así como el tiempo es, según Marx, el espacio de la historia, así también el *modo de futuro* del tiempo es el espacio *de las posibilidades reales de la historia*, y se halla siempre en el horizonte de la tendencia del acontecer universal en el momento. Esto es, teórico-práctico: en la frontera del proceso universal, allí donde se toman las decisiones y surgen nuevos horizontes. Y el proceso en este futuro es únicamente el de la materia, que se contrae a través del hombre —su más alta floración— y se forma de modo final.

Lo nuestro, como también lo que todavía no es nuestro, tiene este camino ante sí, un camino áspero y abierto. Hombres y cosas se encuentran unidos en esta ruta, y es de esta manera como se unen del mejor modo el hombre y el mundo. Y así fue como se puso en marcha por el hombre, no hace más que un par de milenios, el impulso decisivo por el que iba a iniciarse lo que se llama de modo inmodesto,

pero sólo transitoriamente exagerado, historia universal. De esta suerte, el hombre y su trabajo se han convertido en algo decisivo en el acontecer histórico del mundo. Con el trabajo como medio para hacerse hombre; con las revoluciones como parteras de la sociedad futura, de esa sociedad de la que la actual se encuentra grávida; con la cosa para nosotros, con el mundo como patria en mediación, para lo cual está la naturaleza en una posibilidad apenas hollada, ni mucho menos explotada. El factor aquí es la potencia abierta de cambiar las cosas; el factor objetivo, la potencialidad abierta del cambio, de la modificabilidad del mundo en el marco de sus leyes, de unas leyes que, bajo nuevas condiciones, cambiarán también, aunque siempre según leyes. Ambos factores se encuentran siempre entrelazados, en influencia recíproca dialéctica, y sólo la acentuación aisladora del uno (con lo cual el sujeto se convierte en el último fetiche) o del otro (con lo cual el objeto dotado de un aparente movimiento autónomo se convierte en el último *fatum*) puede escindir sujeto y objeto. La potencia subjetiva coincide no sólo con lo que cambia, sino con lo que se realiza en la historia, y tanto más coinciden ambos cuanto más se convierten los hombres en productores conscientes de su historia. La potencialidad objetiva coincide no sólo con lo cambiante, sino con lo realizable en la historia, y coinciden tanto más cuanto el mundo exterior independiente del hombre más se hace crecientemente un mundo en mediación con él. Un algo a realizar lo hay también, sin duda, con fuerza y semilla salvajes, y también con gran amplitud, en el mundo prehumano y extrahumano. Aquí se da, si bien sin conciencia o con conciencia débil, procediendo de la misma raíz intensiva de la que ha surgido también la potencia humana subjetiva. El hombre como algo a realizar —sobre todo en tanto y después de no estar poseído por la falsa conciencia— abarca, sin embargo, mucho más precisamente la potencia central en la potencialidad-potencia de la materia en proceso. De tal manera esta potencia central está creciendo en la posibilidad, ese interés nuclear impulsor de todo acontecer para alcanzar este origen y contenido de la última posibilidad real, para llegar a él, para identificarlo; más aún, para hacerse manifestamente idéntica con él. Por muy transfinitas que sean todas las orientaciones de esta clase, todas ellas se encuentran en la línea de prolongación rigurosa y concreta de la denominada producción consciente de la historia: en contra de un hado nebuloso. Según lo cual, la realización del algo a realizar, es decir, la manifestación adecuada del productor de la historia, del impulsor del proceso, como núcleo de la posibilidad real, constituye la posibilidad real, igualmente lejana

como positivamente profunda; con apenas sólo condiciones parcialmente dadas. Sin embargo, aquí se hace visible el todo de la producción consciente de la historia: captada, alcanzada, expandida *causa sui* en sociedad y naturaleza. Por razón de lo cual, la realización del algo a realizar, esta última posibilidad real, es lo mismo que el último problema real: poner a la sociedad como a la naturaleza en su quicio. Y el mundo de esta última posibilidad real, el mundo, anticipable definitivamente al menos, de la *causa sui*, se nos presenta, en tanto que modelo, como armonía del objeto incosificado con el sujeto manifestado, del sujeto incosificado con el objeto manifestado. Éstas son —vueltas hacia un futuro tan cercano como lejano— las proporciones fundamentales del desenvolvimiento humano. El quicio en la historia humana es, sin embargo, su creador, el hombre que trabaja, el hombre finalmente no alienado, enajenado, cosificado, sojuzgado para el provecho de su explotador. Marx es el maestro realizado de esta superación del proletariado, de esta mediación posible y en devenir del hombre consigo mismo y con su felicidad normal. El quicio en la historia de la naturaleza, empero, que, a diferencia de la propia historia humana, influye, aunque no hace al hombre, es aquel agente hipotético del acontecer humano, apenas en mediación con nosotros, que se llama fuerza natural, y que de un modo panteísta insostenible se ha denominado *natura naturans*; un agente, sin embargo, que puede hacerse asequible concretamente en el momento en el que el hombre que trabaja —este agente, el más fuerte, el más altamente consciente, pero no, por eso, parte separada del resto de la naturaleza— comienza a salir del semi-incógnito de su anterior alienación. Marx es el maestro esencial de esta mediación que se aproxima con el foco de producción del acontecer mundial, de esta transformación, como dice Engels, de la supuesta cosa en sí en cosa para nosotros, en la medida de una posible humanización de la naturaleza. Pueblo libre sobre tierra libre: así de totalmente entendido, constituye el símbolo final de la realización del algo a realizar, es decir, del contenido-límite más radical en lo posible real-objetivo.

19. LA MODIFICACIÓN DEL MUNDO O LAS ONCE TESIS DE MARX SOBRE FEUERBACH

El pensamiento hacia adelante está anunciado y se escucha desde hace mucho tiempo. Sólo los cobardes se excusan de todo, mientras que los embusteros se quedan en lo general. Sólo ellos se ocultan en am-

plias o delicadas vestimentas, tratando siempre de estar en un sitio distinto a aquel en el que han sido sorprendidos. Pero lo verdadero no puede nunca estar suficientemente determinado, también en el momento, y precisamente en el momento en el que la cosa empieza a destacarse ante la vista. Gracias a este olfato temprano por lo esencial Marx, a la sazón de diecinueve años, en la carta a su padre que se nos ha conservado, acertó a formular unas proposiciones de gran agudeza¹³⁸. Este modo de hacer quiere, desde un principio, llegar al núcleo de la cosa, no se entretiene nunca con lo inútil, sino que lo arroja en seguida de sí, tan pronto como lo ha reconocido como tal. Pese a la amplia visión, a la larga reflexión, es capaz de encontrarse siempre en forma, concluyente y apuntando a lo esencial. Lo captado que se deja captar así muestra sus significaciones en el camino. Con ellas y en ellas se agudiza el tirón hacia adelante, a fin de que le sirvan aún los posibles rodeos. Este indicador no es siempre, desde luego, en su secuencia tan rápidamente abarcable con la mirada, como rápidamente puede citárselo en su brevedad. Porque la brevedad significativa es conexas en sí, razón por la cual su palabra es la menos rápida en acabar.

La época de su redacción

El entendimiento tiene, por eso, que corroborarse, una y otra vez, ante tales proposiciones. Nunca de modo más inmediato que en la apretada colección de las apretadísimas indicaciones conocidas como las *Once tesis sobre Feuerbach*. Marx las escribió en 1845 en Bruselas, muy probablemente en el curso de los trabajos preparatorios para *La ideología alemana*. Las Tesis fueron publicadas, por primera vez, por Engels, en 1888, como apéndice a su *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*¹³⁹. Al hacerlo, Engels redactó estilísticamente un poco los textos, a veces sólo en borrador por Marx, aunque, no hace falta decirlo, sin la más ligera modificación de su contenido. En la «Advertencia preliminar» a su *Ludwig Feuerbach* dice Engels sobre las Tesis¹⁴⁰:

138. K. Marx, *Carta al padre*, en K. Marx y F. Engels, *Obras fundamentales I* (K. Marx, *Escritos de juventud*), trad. de W. Rocces, FCE, México, 1982, pp. 5 ss. Sobre ese escrito juvenil de Marx también escribió Bloch un breve trabajo, «Der Student Marx», en GA 10, pp. 406 ss.

139. F. Engels, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, en K. Marx y F. Engels, *Obras escogidas II*, Progreso, Moskvá, pp. 356-357.

140. L. Feuerbach, *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía y Principios de la filosofía del futuro*, ed. de E. Subirats, Labor, Barcelona, 1976.

Se trata de apuntes para una reelaboración posterior, rápidamente escritos, no destinados en absoluto a la impresión, pero de valor incalculable como el primer documento en el que se halla depositado el germen genial de la nueva concepción del mundo.

Feuerbach había apelado del pensamiento puro a la intuición sensible del espíritu al hombre, y también a la naturaleza como base de éste. Como es sabido, este repudio, tanto «humanista» como «naturalista», de Hegel (con el hombre como pensamiento fundamental y la naturaleza como *prius* en lugar del espíritu) ejerció una gran influencia sobre el joven Marx. *La esencia del cristianismo* (1841) de Feuerbach¹⁴¹, así como sus *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía* (1842) y sus *Principios de la filosofía del porvenir* (1843), tuvieron un efecto tanto más liberador cuanto que también el ala izquierda de la escuela hegeliana no acababa de emanciparse de Hegel, y no iba más allá de una crítica hegeliana interna al maestro del idealismo. Cincuenta años más tarde, dirigiendo la vista hacia atrás, escribía todavía Engels en su *Ludwig Feuerbach*: «El entusiasmo era general; momentáneamente todos éramos feuerbachianos»¹⁴². Con qué entusiasmo saludó Marx la nueva concepción, y hasta qué punto —pese a todas las reservas críticas— fue influido por ella, puede leerse en *La sagrada familia*. La juventud de entonces creyó ver, en lugar del cielo, tierra, tierra humana, del «más acá».

No obstante, Marx se desprendió muy pronto de este ser humano demasiado vago del «más acá». La actividad en *La Gaceta Renana* le había puesto en contacto mucho más estrecho con cuestiones políticas y económicas del que poseían los hegelianos de izquierda y también los feuerbachianos. Precisamente este contacto condujo crecientemente a Marx, de la crítica de la religión a la que Feuerbach se había limitado, a la crítica del Estado; más aún, de la organización social, la cual —como deja ver la *Crítica de la filosofía del Estado de Hegel* (1841-1843)¹⁴³— es la que determina la forma del Estado. En la distinción hegeliana entre sociedad civil y Estado, subrayada por Marx, se encierra ya más conciencia económica que en sus epígonos y que también en los feuerbachianos. El alejamiento de Feuerbach tuvo lugar con gran respeto, y al principio sólo como una corrección o

141. L. Feuerbach, *La esencia del cristianismo*, trad. de J. L. Iglesias, prólogo de M. Cabada, Trotta, Madrid, 32002.

142. F. Engels, *Ludwig Feuerbach...*, cit., p. 366.

143. K. Marx, *Crítica de la filosofía del Estado de Hegel*, en OME, vol. 5, pp. 3-157.

incluso una complementación, pero el punto de vista completamente distinto, el punto de vista social, es, desde el comienzo, claro. El 13 de marzo de 1843 escribe así Marx a Ruge: «Los aforismos de Feuerbach tan sólo no me convencen en el punto de que alude mucho a la naturaleza y muy poco a la política. Ésta es, sin embargo, la única alianza por la que la filosofía actual puede hacerse verdad»¹⁴⁴. Los *Manuscritos filosófico-económicos* (1844) contienen todavía una significativa alabanza de Feuerbach, aunque, desde luego, como oposición a las quimeras de Bruno Bauer; los *Manuscritos* elogian entre las conquistas de Feuerbach, sobre todo, la «fundamentación del verdadero materialismo y de la ciencia efectiva, en tanto que Feuerbach convierte también en principio fundamental de la teoría la ‘relación del hombre con el hombre’»¹⁴⁵. Pero los *Manuscritos* se encuentran ya mucho más allá de Feuerbach de lo que en ellos se expresa. La «relación del hombre con el hombre» no es en ellos ya una relación antropológica abstracta, como en Feuerbach, sino que, al contrario, la crítica de la autoalienación humana (trasladada de la religión al Estado) penetra ya hasta el núcleo económico del proceso de alienación. Y ello, no en último término, en los grandiosos apartados sobre la *Fenomenología* de Hegel, en los que se pone de relieve el papel del trabajo como formador de la historia, interpretándose la obra de Hegel desde este punto de vista. Los *Manuscritos económico-filosóficos* critican, sin embargo, a la vez, esta obra porque concibe el trabajo humano sólo como espiritual, no como material. El tránsito a la economía política, es decir, el abandono del hombre general de Feuerbach, tiene lugar en la primera obra escrita en colaboración con Engels, en *La sagrada familia*, también de 1844. Los *Manuscritos* contenían ya la frase «el trabajador mismo, un capital, una mercancía»¹⁴⁶, con lo que del hombre de Feuerbach no quedaba ya más que su negación por el capitalismo. *La sagrada familia* designa ya al capitalismo mismo como la fuente de esta alienación última y más intensa. En lugar del hombre genérico de Feuerbach con su naturaleza abstracta siempre igual, aparecía ahora claramente un conjunto de relaciones sociales cambiante históricamente, y sobre todo un conjunto clasistamente antagonista. La alienación abarcaba, desde luego, a ambas, a la clase explotadora como a los explotados, sobre todo en el

144. Carta de Marx a Arnold Ruge de 13 de marzo de 1843, citada en Marx y Engels, *Gesamtausgabe* (MEGA)², Dietz, Berlin, III/1, p. 45.

145. K. Marx, *Manuscritos de París*, en OME, vol. 5, p. 412.

146. *Ibid.*, p. 363.

capitalismo, como la forma más intensa de esta autoenajenación y objetivación. Dice en *La sagrada familia*:

Pero la primera clase se siente bien y confirmada en esta autoalienación, conoce la alienación como *su propia fuerza* y posee en ella la apariencia de una existencia humana; la segunda se siente aniquilada en la alienación, y ve en ella su impotencia y la realidad de una existencia inhumana¹⁴⁷.

Lo que mostraba la producción clasista, basada en la división del trabajo, sobre todo la capitalista, como la fuente, al fin descubierta, de la alienación. A partir de 1843, lo más tarde, era Marx materialista; *La sagrada familia* ha alumbrado en 1844 la concepción materialista de la historia, y con ella el socialismo científico. Y las «Once tesis», escritas entre *La sagrada familia* de 1844-45 y *La ideología alemana* de 1845-46, representan la formulación del adiós a Feuerbach, a la vez que una apropiación altamente original de su herencia. La experiencia político-empírica de la época renana plus Feuerbach inmunizaron a Marx contra el «espíritu» y más «espíritu» del ala izquierda de la escuela hegeliana. El punto de vista adoptado del *proletariado* lo adopta Marx de modo causal-concreto, es decir, lo hace humanista verdaderamente, desde el fundamento.

Como es fácil de comprender, el adiós aquí no significa una ruptura total. Las relaciones con Feuerbach recorren grandes partes de la obra de Marx, también después del adiós de las «Once tesis». La proximidad mayor con la tierra abandonada la representa, ya por razones cronológicas, *La ideología alemana*, que sigue inmediatamente a las «Tesis». Muchas formulaciones críticas de las Tesis se encuentran, de nuevo, en ella, aunque puede distinguirse muy bien entre la crítica a Feuerbach y la ejecución aniquiladora de superficiales epígonos de Hegel. Feuerbach pertenecía todavía a la ideología burguesa, y por esta razón la polémica con los aparentemente más radicales fenómenos de descomposición de esta ideología, Bruno Bauer y Stirner, tenía también que implicar a Feuerbach en *La ideología alemana*. Sin embargo, de tal manera que el filósofo suministra él mismo a Marx las armas con las que este se lanza contra él, y sobre todo contra los hegelianos de izquierda. De acuerdo con ello, *La ideología alemana* comienza fundamentalmente con el nombre de Feuerbach, y censura, partiendo de su crítica de la religión, la mera

147. K. Marx y F. Engels, *La sagrada familia*, en OME, vol. 6, p. 35.

«superación» internamente idealista del idealismo. «A ninguno de estos filósofos se les ha ocurrido preguntarse por la conexión de la filosofía alemana con la realidad alemana, por la conexión de su crítica con su propio ambiente material»¹⁴⁸. Marx subraya, sin embargo, de otro lado, «la gran ventaja» de Feuerbach «en comparación con los ‘puros’ materialistas, ya que él se da cuenta de que también el hombre es ‘objeto sensible’». Con el reconocimiento aludido se señala, de hecho, tanto la importancia de Feuerbach para la constitución del marxismo, como con la crítica a su idea abstracta y ahistórica del hombre se señala lo a-feuerbachiano, e incluso lo anti-feuerbachiano del marxismo desarrollado. El reconocimiento dice: sin el hombre también como «objeto sensible», hubiera sido mucho más difícil haber elaborado materialistamente lo humano como raíz de todos los fenómenos sociales. El materialismo antropológico de Feuerbach señala así la facilitación del tránsito posible del materialismo meramente mecánico al materialismo histórico. La crítica dice: sin la concretización de lo humano en el hombre realmente existente, y sobre todo socialmente activo, con relaciones entre sí y con la naturaleza, el materialismo y la historia hubieran estado separados permanentemente, pese a toda «antropología». Feuerbach sigue siendo siempre importante para Marx, de un lado, como tránsito, y, del otro, como el único filósofo contemporáneo con el que una polémica es posible, clarificadora y fecunda. Las ideas fundamentales frente a las que Marx reacciona críticamente, y que traspasa productivamente, se hallan en lo esencial en la obra principal de Feuerbach, *La esencia del cristianismo* (1841). Hay que considerar, además, *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía* (1842) y *Principios de la filosofía del futuro* (1843). Los escritos anteriores de Feuerbach apenas si debieron de tener significación para Marx, ya que, por lo menos hasta 1839, Feuerbach no era nada original y se hallaba en exceso bajo la influencia de Hegel. Sólo a partir de esta última fecha comienza Feuerbach a aplicar a la religión el concepto hegeliano de autoalienación. Sólo a partir de entonces comienza a decir el antiguo hegeliano que su primer pensamiento había sido Dios; el segundo, la razón, y el tercero y último, el hombre. Es decir, así como la filosofía hegeliana de la razón había superado la fe de la Iglesia, así ahora la filosofía pone al hombre (con inclusión de la naturaleza como su base) en lugar de Hegel. Pese a todo, sin embargo, Feuerbach no pudo encontrar el

148. K. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, trad. de W. Rocces, Grijalbo, Barcelona, 1970, p. 18.

camino hacia la realidad, desechando precisamente lo más importante en Hegel: el método histórico-dialéctico. Sólo las «Once tesis» se convertirán en el indicador de caminos desde el mero anti-Hegel hacia la realidad modificable, del materialismo de la retaguardia hacia el materialismo del frente.

El problema de la agrupación

Es una cuestión antigua y moderna cómo tienen que ordenarse las Tesis. Porque tal como se nos ofrecen, destinadas no a la publicación, sino a la clarificación personal, las Tesis se entrecruzan en muchos puntos. A veces aportan el mismo contenido en otro lugar, y no siempre hacen visible el principio de división y sucesión. Las necesidades de la enseñanza han motivado por eso una serie de ensayos para reordenar las Tesis de acuerdo con su afinidad, articulándolas así en grupos. En esta tarea se intenta, a veces, respetar la sucesión numérica, tal y como si las «Once tesis» fueran subsumibles la una tras de la otra en fila india. Este tipo de agrupación respetuosa de la numeración presenta, por ejemplo, el siguiente aspecto: las tesis 1, 2, 3 figuran bajo el rótulo de «unidad de teoría y praxis en el pensamiento»; las tesis 4 y 5, bajo el rótulo «entendimiento de la realidad en contradicciones»; las tesis 6, 7, 8, 9, bajo el rótulo «la realidad misma en contradicciones», y las tesis 10 y 11, bajo el rótulo «lugar y cometido del materialismo dialéctico en la sociedad». Éste es el orden según números; y como hay muchos de ellos, muy distintos por su contenido, hay que concluir qué poco enseña aquí el valor representativo de los números. Cada uno de estos órdenes valora, de un lado, excesivamente la secuencia, queriendo dejarla gravada para una eternidad, como en la ley de las Doce Tablas o en los Diez mandamientos, mientras que, de otro lado, la considera de manera inferior y formalista, como si se tratara de una serie filatélica. La numeración, sin embargo, no es sistemática, y Marx es quien menos precisa de este sucedáneo. Por todo ello hay que agrupar filosófica, no aritméticamente o, lo que es lo mismo, la secuencia de las tesis es exclusivamente la de sus *temas y contenidos*. Por lo que vemos, no hay todavía ningún comentario a las «Once tesis»; sólo con él, empero, realizado desde el problema común, surge la conexión productiva de su perspectiva como de su profundidad. Entonces nos encontramos: primero, el grupo gnoseológico, referente a la *intuición y a la actividad* (tesis 5, 1, 3); segundo, el grupo histórico-antropológico, referido a la *autoalienación, su verdadera causa y el verdadero materialismo* (tesis

4, 6, 7, 9, 10); tercero, el grupo en que se resume, o grupo de la teoría-praxis, que se refiere a la *prueba y corroboración* (tesis 2, 8). Finalmente viene la más importante de las Tesis, como la *consigna*, ante la cual no sólo los espíritus se separan definitivamente, sino con cuya utilización dejan de ser nada más que espíritus (tesis 11). Objetivamente el grupo gnoseológico se abre con la tesis 5; el histórico-antropológico, con la tesis 4. Estas tesis señalan las dos teorías fundamentales de Feuerbach que Marx reconoce relativamente, y más allá de las cuales va en las demás tesis de los grupos respectivos. La teoría fundamental aceptada es, en la tesis 5, el alejamiento del pensamiento abstracto, y en la tesis 4, el alejamiento de la autoalienación humana. Y de acuerdo con el primer rasgo fundamental de la dialéctica materialista, cuya descripción se apunta aquí, entre las diversas tesis dentro de cada grupo se da un movimiento de posiciones libre, que se completa a sí mismo; de igual modo a como entre los grupos mismos tiene lugar una relación recíproca constante, un todo conexo y unitario.

Grupo gnoseológico: la intuición y la actividad
(tesis 5, 1, 3)

Aquí se reconoce que también en el pensar sólo hay que partir de lo sensible. La intuición, no el concepto que la reproduce, es y sigue siendo el comienzo, ante el que tiene que justificarse todo conocimiento materialista. Esto lo había recordado en una época en la que todo sendero universitario resonaba con el eco de espíritu, concepto y más concepto. La tesis 5 subraya este mérito: Feuerbach «no está satisfecho» con el ser sólo cabeza y quiere poner los pies en el suelo intuitivo. Pero la tesis 5, y sobre todo la tesis 1, ponen, a la vez, de relieve que con la sensibilidad *contemplativa* los pies no pueden todavía moverse y el suelo mismo permanece intransitable. El que así intuye no intenta siquiera ningún movimiento, sino que permanece en el estado del goce cómodo. Por ello, la tesis 5 nos instruye: la mera intuición «entiende la sensibilidad no como actividad práctica, sino como actividad humana sensible». Y la tesis 1 reprocha a todo el materialismo anterior que en él la intuición sólo es entendida «bajo la forma del objeto», «no, empero, como actividad humana sensible, praxis, no subjetivamente». De aquí que el lado activo, en oposición al materialismo, «ha sido desarrollado por el idealismo, pero sólo abstractamente, ya que el idealismo, naturalmente, no conoce la actividad sensible real, en tanto que tal». En lugar de la contemplación

inactiva, en la que se encierra todo el materialismo anterior, incluido el de Feuerbach, aparece así el factor de la actividad humana. Y esto ya dentro del saber sensible, es decir, inmediato, como saber inicial-fundamental: la sensibilidad como conocimiento, como base real del conocimiento, no es, por eso, de ninguna manera, lo mismo que intuición (contemplativa). El *concepto de actividad* así subrayado por Marx en la tesis 1 procede de la teoría del conocimiento idealista; no de la teoría del conocimiento idealista en absoluto, sino sólo de la desarrollada en la Edad Moderna burguesa. Porque este concepto presupone como base una sociedad en la que la clase dominante se ve o quisiera verse en actividad, es decir, en el trabajo. Esto sólo se da en la sociedad capitalista, en tanto que aquí el trabajo, es decir, la *apariencia* de trabajo en la clase dominante, no denigra como en las sociedades preburguesas, sino que honra. Y ello por la necesidad de lucro de las fuerzas productivas en esta sociedad basada en el lucro. El trabajo, despreciado en la sociedad esclavista de la Antigüedad, como también en la sociedad feudal servil (incluso los escultores eran tenidos en Atenas por *banauses* [obreros manuales]), no es objeto de reflexión evidentemente en las *ideas* de la clase dominante, en completa diferencia de la ideología del empresario, del burgués, del llamado *homo faber*. Su dinámica del lucro, liberada en la Edad Moderna, constitutiva de ésta, y durante largo tiempo de naturaleza progresiva, se muestra claramente en la superestructura activando la base misma. Y ello tanto moralmente, en forma de un llamado *ethos del trabajo*, como en la teoría del conocimiento, en forma de la actividad, de un *logos* del trabajo en el conocimiento. El *ethos del trabajo*, predicado, sobre todo, por los calvinistas para la constitución del capital, esta *vita activa* capitalista se impone frente al ocio aristocrático, como también frente a la *vita contemplativa* de la existencia recogida, monacal y erudita. Paralelamente, el *logos* del trabajo en el conocimiento, este concepto de la «producción», intensificado sobre todo en el racionalismo burgués, se diferencia del concepto del conocimiento tanto de la Antigüedad como escolástico, que es un concepto receptivo: de la contemplación, de la *visio*, de la reproducción pasiva. Tal como se ha conservado en el concepto mismo de *theoria*, de acuerdo con el sentido contemplativo originario de la palabra. También Platón es, en último término, *cum grano salis*, sensualista receptivo, porque por muy ideal y por muy referido a ideas que se presente su contemplación, se trata, sin embargo, de una contemplación receptiva, y el proceso del pensamiento es entendido siempre de acuerdo con la intuición sensible. Pero también el mismo

Demócrito, el primer gran materialista, e incluso el más importante hasta Marx, se mueve igualmente en esta ideología ajena al trabajo, *que no hace objeto de reflexión el proceso del trabajo*. También Demócrito entiende el conocimiento sólo de forma pasiva; el pensamiento por medio del cual se conoce según lo verdaderamente real, lo real de los átomos junto con su mecanismo, es explicado exclusivamente por la impresión de las correspondientes pequeñas imágenes (*eidola*) que se desprenden de la superficie de las cosas y se vierten en el sujeto cognoscente y perceptor. En el punto de la no-actividad en la teoría del conocimiento no hay, por tanto, ninguna diferencia entre Platón y Demócrito; a ambas teorías del conocimiento las une la sociedad esclavista, es decir, la ausencia de la menospreciada actividad del trabajo en la superestructura filosófica. Y lo paradójico aquí es que el racionalismo, el *idealismo* de la Edad Moderna, que a menudo en tal medida se separó de Platón, hace, sin embargo, objeto de reflexión gnoseológicamente el proceso del trabajo mucho más intensamente que el *materialismo* de la Edad Moderna, que nunca se alejó tanto de Demócrito, su fundador en la Antigüedad. El espejo sereno, reproductivo, esta eliminación del concepto del trabajo, es, por eso, hasta Feuerbach incluso, más frecuente en el campo materialista que el *pathos* de la «creación», por no hablar ya de la reproducción dialéctica recíproca de sujeto-objeto, objeto-sujeto. Entre los materialistas de la Edad Moderna sólo Hobbes habla de «creación» racional, con el principio que estará vigente hasta Kant: sólo son cognoscibles aquellos objetos que son construibles matemáticamente. Si bien, empero, Hobbes pudo, valiéndose de este principio, definir la filosofía como teoría del movimiento matemático-mecánico de los cuerpos, es decir, como materialismo, no supo, de otro lado, superar la «forma del objeto» censurada por Marx, es decir, el mero materialismo contemplativo¹⁴⁹. Algo distinto ocurrió en el seno del idealismo, allí donde la «creación» se traspone de la construcción geométrica a la figura real de trabajo de la génesis histórica. Esto sólo se logra de modo definitivo en Hegel; por primera vez, la *Fenomenología del Espíritu* se ocupa verdaderamente del concepto gnoseológico del trabajo, aunque, eso sí, de manera histórico-idealista. Este concepto se encuentra aquí también muy por encima del *pathos* matemático-idealista de la «creación», tal como había influido en el idealismo total o en el semi-idealismo de los grandes racionalistas del período ma-

149. Th. Hobbes, *Tratado sobre el cuerpo*, introducción, trad. y notas de J. Rodríguez Feo, Trotta, Madrid, 2000, p. 36.

nufacturero: Descartes, Spinoza, Leibniz. Ningún testimonio mejor de esta significación de la *Fenomenología* hegeliana, no entendida en absoluto por Feuerbach, que el de Marx en los *Manuscritos filosófico-económicos*: la grandeza de la *Fenomenología* la ve Marx justamente en que «capta la esencia del trabajo y entiende al hombre objetivo, al verdadero, por ser real, como producto de su trabajo»¹⁵⁰. Estas palabras explican de la mejor manera el indicado defecto del mero materialismo intuitivo, incluido Feuerbach: al materialismo anterior le falta la *relación permanentemente oscilante sujeto-objeto, que se llama trabajo*. Por eso precisamente entiende el objeto, la realidad, la sensibilidad, sólo «bajo la forma del objeto», eliminando la «actividad humano-sensible». La *Fenomenología* de Hegel, en cambio, adopta, como dice Marx, «el punto de vista de la moderna economía política»¹⁵¹. Por lo no-activo y todavía contemplativo de su materialismo, Feuerbach adopta, en cambio, aún el punto de vista de la sociedad esclavista o de la sociedad feudal servil.

Marx, desde luego, pone en claro con evidencia que la actividad burguesa no es una actividad total, adecuada. Y no puede serlo precisamente porque es sólo *apariencia* de trabajo, porque la creación del valor no procede nunca del empresario, sino de los campesinos, artesanos y, finalmente, del obrero asalariado. Y porque la circulación de mercancías en el mercado libre, abstracta, cosificada, intrincada, no permite, en último término, más que una relación pasiva, externa y abstracta con ella. La tesis 1 subraya por eso: el reflejo gnoseológico de la actividad no podía tampoco ser, por ello, más que un reflejo abstracto, «ya que el idealismo no conoce, naturalmente, como tal la verdadera actividad sensible». Y, sin embargo, también Feuerbach, el materialista burgués, que quiere escapar del pensamiento abstracto, que busca objetos reales en lugar de objetos cosificados, deja la actividad humana fuera de este ser real, no entendiéndola «como actividad objetiva». Esto se sigue exponiendo con fuerza contundente en la Introducción a *La ideología alemana*:

Feuerbach habla, en efecto, de la intuición de la ciencia natural, menciona misterios que sólo se revelan al ojo del físico o del químico; pero ¿qué sería de las ciencias naturales sin la industria y el comercio? Incluso esta ciencia de la naturaleza «pura» recibe, tanto su objetivo como su material, sólo por el comercio y por la industria, por

150. K. Marx, *Manuscritos de París*, cit., p. 417.

151. *Ibid.*, p. 418.

actividad sensible del hombre. La actividad, este continuado trabajar y producir sensibles, es hasta tal punto el fundamento de todo el mundo sensible, que si se interrumpiera, aunque sólo fuese por un año, Feuerbach se encontraría con una gigantesca modificación, no sólo en el mundo de la naturaleza, sino que muy pronto echaría de menos el entero mundo humano y su propia capacidad de intuición, incluso su propia existencia. Desde luego, subsiste aquí la prioridad de la naturaleza exterior, y, desde luego, todo ello no tiene aplicación al hombre, creado originariamente por *generatio aequivoca*; pero esta diferencia sólo tiene sentido en tanto que se considera al hombre distinto de la naturaleza. Por lo demás, esta naturaleza preliminar a la sociedad humana no es la naturaleza en la que Feuerbach vive, no es la naturaleza que hoy en día, si prescindimos de algunas islas australianas coralíferas de origen reciente, no existe en ninguna parte, y, por consiguiente, no existe tampoco para Feuerbach¹⁵².

El trabajo humano, que precisamente como objeto no tenía en Feuerbach lugar propio, es destacado decisivamente en estas palabras como objeto importante, si no el más importante en el mundo que rodea al hombre.

De acuerdo con lo cual, por tanto, el ser, que todo lo condiciona, tiene en sí mismo hombres activos. Ello acarrea consecuencias sorprendentes que hacen especialmente importante, sobre todo, la tesis 3: no sólo contra Feuerbach, sino también contra el marxismo vulgar. Dos otros conceptos del «mundo sensible», uno falso y otro a menudo mal entendido, son, por eso, de destacar en esta conexión verdaderamente objetiva, y forman parte íntimamente de ella. Ambos se refieren, en efecto, a los predilectos empiristas o también a triunfos de aquella concepción supuestamente ajena a la actividad que sólo ve las «circunstancias» como lo que está situado en torno al hombre. Así tenemos el llamado *dato*, un concepto especialmente unido al objeto, es decir, un concepto de carácter aparentemente materialista. Prescindiendo, empero, de que se trata de un concepto relativo que no tendría validez si no hubiera un sujeto, que es sólo a quien le es o le puede ser dado algo, en el mundo que constituye el entorno del hombre apenas si hay algo dado que no sea, en la misma medida, un algo *elaborado*. Marx habla por eso del «material», tal como lo reciben las ciencias de la naturaleza sólo por el comercio y la industria. Sólo una consideración superficial muestra, en efecto, algo dado; a poco que se ahonde, ningún objeto de nuestro entorno normal se nos revela como puramente dado. Se nos muestra, al contrario, como

152. K. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, cit., p. 48.

el resultado final de procesos de trabajo precedentes, y también la materia prima, independientemente de que está completamente modificada, ha sido traída del bosque por el trabajo, o arrancada de las rocas o extraída de las profundidades de la tierra. Y hasta aquí sobre el primer triunfo pasivo, que evidentemente no lo es, y que sólo tiene validez y gana desde el punto de vista de la superficialidad. El segundo triunfo de la concepción supuestamente ajena a la actividad utiliza, en principio, desde luego, un concepto totalmente legítimo, más aún, un concepto decididamente materialista, como es el del *prius del ser frente a la conciencia*. Gnoseológicamente, este *prius* se expresa en la existencia de un mundo exterior independiente de la conciencia humana, e históricamente como prioridad de la base material respecto al espíritu. Pero Feuerbach ha endurecido unilateralmente esta verdad, la ha exagerado mecanicistamente, al prescindir también aquí de la actividad. La independencia del ser respecto a la conciencia no es en absoluto en el ámbito del entorno normal humano lo mismo que independencia del ser respecto al trabajo humano. La independencia del mundo exterior respecto a la conciencia, su objetividad, no sólo no queda suprimida por la mediación del trabajo con el mundo exterior, sino que por razón de ella queda precisamente formulada de modo definitivo. Porque así como la misma actividad humana es una actividad objetiva, es decir, no cae fuera del mundo exterior, así también la mediación sujeto-objeto, en tanto que tiene lugar, es asimismo un trozo del mundo exterior. También este mundo exterior existe con independencia de la conciencia, en tanto que él mismo no aparece bajo la forma del sujeto, pero, desde luego, tampoco sólo «bajo la forma del objeto», sino que representa precisamente la *mediación recíprocamente influyente de sujeto y objeto*, de tal manera que el ser determina, en efecto, por doquier la conciencia, pero, a la vez, el ser histórico determinante, es decir, el económico, contiene en medida extraordinaria mucha conciencia objetiva. Para Feuerbach todo el ser es *prius* autárquico como pura *basis* prehumana, como base natural con el hombre como floración, pero justamente sólo como floración, no como fuerza natural propia. La forma de producción humana, el metabolismo con la naturaleza que tiene lugar y se regula en el proceso de trabajo, y más aún las relaciones de producción como base, todo ello, como es evidente, lleva conciencia en sí; y de igual modo, en toda sociedad la base material es, de nuevo, activada por la superestructura de la conciencia. Precisamente la tesis 3 se explana excelentemente en lo que se refiere a la influencia recíproca en esta relación ser-conciencia, aun teniendo en cuenta

toda la prioridad del ser económico. Esta explicación no causa, desde luego, ningún contento al materialismo vulgar, el cual otorga a la conciencia humana el lugar más real en las «circunstancias», es decir, precisamente dentro del mundo exterior en cuya constitución ha colaborado. La teoría del medio ambiente mecanicista afirma «que los hombres son producto de las circunstancias y de la educación, y, por tanto, hombres distintos, productos también de otras circunstancias y de una educación distinta». Frente a esta teoría reproductiva unilateral, y a menudo completamente naturalista (medio ambiente = suelo, clima), sienta la tesis 3 la verdad, tan superior al materialismo anterior corriente, de «que las circunstancias son precisamente modificadas por los hombres, y de que el educador tiene él mismo que ser educado». Esto no significa, naturalmente, que esta modificación de las circunstancias pueda tener lugar sin referencia a aquellas leyes objetivas que vinculan también al factor sujeto y al factor actividad. Marx se empeña aquí, al contrario, en una guerra de dos frentes: lucha tanto contra la teoría del medio ambiente mecanicista, que aboca al fatalismo del ser, como contra la teoría idealista del sujeto, que termina en el golpismo o, al menos, en un exagerado optimismo de la actividad. Un pasaje de *La ideología alemana* complementa por eso perfectamente la tesis 3, basándose en el sano movimiento recíproco entre hombres y circunstancias, de la mediación sujeto-objeto, de influencia recíproca constante, de especie constantemente dialéctica. De tal manera que en todo estadio se encuentra un resultado material, una suma de fuerzas de producción, una relación con la naturaleza y de los individuos entre sí creada históricamente, y «que le es transmitida a cada generación por la precedente, una clase de fuerzas productivas, capitales y circunstancias que, desde luego, es modificada, de un lado, por la nueva generación, pero que, de otro lado, prescribe a ésta sus propias condiciones de vida y le da un desenvolvimiento determinado, un carácter especial; es decir, que las circunstancias determinan tanto a los hombres como éstos hacen las circunstancias»¹⁵³. Como queda dicho, en este pasaje se subraya especialmente la influencia recíproca entre sujeto y objeto, aunque con clara precedencia de la relación *circunstancia*-hombre respecto a lo contrario, pero de tal manera, sin embargo, que el hombre y su actividad son siempre lo específico de la base histórica material, representando, por así decirlo, su raíz y, al mismo tiempo, su modifi-

153. K. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, cit., pp. 40 ss.

cabilidad. Incluso la idea (en la teoría) se convierte para Marx en una potencia material cuando se apodera de las masas; cuánto más no será una potencia así la modificación técnico-política de las circunstancias, y qué claro queda también dentro del mundo material el factor sujeto así entendido. Una última manifestación sobre el tema de la tesis 3 se encuentra en *El Capital*, desplazando decisivamente al hombre al mundo exterior, e incluso a la naturaleza:

Pone en movimiento las fuerzas naturales de su organismo, brazos y piernas, cabeza y manos, para apropiarse la materia natural en forma utilizable para su propia vida. En tanto que por este movimiento influye y modifica la naturaleza exterior a él, modifica a la vez su propia naturaleza [...] La tierra misma es un medio de trabajo, pero para su servicio como medio de trabajo en la agricultura presupone, a su vez, toda una serie de otros medios de trabajo y un desarrollo relativamente elevado de la fuerza de trabajo¹⁵⁴.

Con ello la actividad humana, junto con su conciencia, son declaradas como una parte de la naturaleza, como la más importante además, como *praxis* transformadora precisamente en la base del ser material, que, a su vez, condiciona primariamente la conciencia que sigue. Aquel Feuerbach que no percibía ningún cometido revolucionario, que no fue más allá de los límites del hombre como ser genérico natural, no tenía ningún sentido para este *prius* de la naturaleza *aumentado con la actividad humana*. Ésta es la razón última de por qué en él no aparece la historia en su puro materialismo intuitivo, y por qué no trasciende el comportamiento contemplativo. Su relación con el objeto permanece aquí, la de la Antigüedad clásica y la aristocrática, en contraposición inconsecuente con el *pathos* del hombre que —sólo de modo puramente teórico y sólo como floración de la naturaleza dada— él situaba en el centro de su crítica de la religión (sólo de ella). Feuerbach mira, por eso, desde lo alto la *praxis*, que es para él sólo una ocupación grosera. «La concepción práctica es una concepción sucia, manchada por el egoísmo»¹⁵⁵. A este pasaje se refiere Marx al final de la tesis 1, cuando dice que en Feuerbach «la *praxis* es entendida y fijada sólo en su forma sucia y judía de manifestación». Y cuánta arrogancia de este tipo iba a haber más tarde, cuando la concepción cada vez más «manchada por el egoísmo» hizo doblregar ideológicamente a una sedicente concepción *pura*, y después

154. K. Marx, *El Capital*, cit., libro I, vol. 1, pp. 215, 217.

155. L. Feuerbach, *La esencia del cristianismo*, cit., p. 241.

a una sedicente verdad por ella misma. ¡Cuánta «ciencia ecuestre» iba a surgir, cabalgando en lo alto, *au dessus de la mêlée* (excepto la basura en ella misma)! ¡Cuánta aristocracia del saber (sin *aristoi*), entregada con íntima comprensión a la *praxis* sucia y apartándose de la verdadera! Frente a una incompresión tan radical como la de Feuerbach, Marx formula por eso, proféticamente, el *pathos* de la «actividad revolucionaria, práctico-crítica». Precisamente como materialista, precisamente dentro del ser mismo, Marx subraya por eso que el factor subjetivo de la actividad productiva es exactamente, como el factor objetivo, un factor *material*. Y ello tiene enormes consecuencias, precisamente también en contra del materialismo vulgar, y hacen especialmente valiosa esta parte de las Tesis. Sin entender el factor del trabajo no es posible entender en la historia humana el *prius ser*, que no es ningún *factum brutum* ni ningún dato. Y menos puede entenderse en mediación con lo mejor de la concepción activa, con «la actividad revolucionaria, práctico-crítica». El hombre que trabaja, esta relación sujeto-objeto viva en todas «circunstancias», pertenece en Marx decisivamente a la base material; también el sujeto en el mundo es mundo.

*Grupo histórico-antropológico:
la alienación y el verdadero materialismo
(tesis 4, 6, 7, 9, 10)*

Aquí se reconoce que lo humano tiene siempre que salir de la alienación. La tesis 4 señala el tema: Feuerbach desenmascara la autoalienación en su forma religiosa. Su trabajo consistió, por eso, en «disolver el mundo religioso en sus fundamentos terrenos». Pero, continúa Marx, Feuerbach pasa por alto que «después de realizada esta labor, queda aún lo más importante por hacer». Como precisa la tesis 6, Feuerbach había traspuesto lo religioso a un fundamento terreno, en tanto que lo disolvía en el ser humano. Fue una gran empresa, sobre todo porque dirigía la mirada agudamente a la participación de los deseos humanos. La «crítica antropológica de la religión» en Feuerbach derivaba toda la esfera trascendente de la fantasía desiderativa: los dioses son los deseos del corazón transformados en seres reales. Por esta hipóstasis de los deseos surge, a la vez, una duplicación del mundo en un mundo imaginario y un mundo real, en la cual el hombre traslada su ser mejor del «más acá» a un «más allá» supraterrreno. Se trata, por tanto, de superar esta autoalienación, es decir, de retrotraer de nuevo el cielo al hombre por medio de la crítica antro-

pológica y de la determinación originaria. De aquí arranca la consecuencia de Marx, que no se detiene en el género abstracto hombre, completamente desarticulado desde el punto de vista histórico y de clase. Feuerbach, que tanto había censurado a Hegel por su objetivación de los conceptos, localiza, es verdad, su género abstracto hombre empíricamente, pero sólo de tal manera que lo sitúa en el interior de los individuos aislados, ajeno a la sociedad, sin historia social. La tesis 6 subraya por eso:

Pero el ser humano no es un *abstractum* que viva en el interior de los individuos singulares. En su realidad, es el conjunto de las relaciones sociales.

Más aún, con este su arco vacío tendido entre los individuos singulares y el abstracto *humanum* (dando de lado a la sociedad), Feuerbach es poco más que un epígono del estoicismo y de su influencia posterior en el Derecho natural, en las ideas de tolerancia de la Edad Moderna burguesa. Después del derrumbamiento de la polis pública griega, también la moral estoica se había retraído al individuo particular: ello fue, como dice Marx en su tesis doctoral, «el destino de su época; cuando el sol de todos se ha puesto, también la mariposa nocturna busca la luz de la lámpara de lo privado»¹⁵⁶. De otro lado, también en el estoicismo iba a imponerse, saltando todas las relaciones sociales nacionales, el género abstracto hombre como único universal situado sobre los individuos singulares, como lugar de la *communis opinio*, de la *recta ratio* en todos los tiempos y en todos los pueblos; es decir, como la casa general del hombre, inserta en la igualmente general y justa casa del mundo. Esta casa del hombre no era ya la *polis* desaparecida, sino una federación fraterna de individuos convertidos en sabios, que abarcaba toda la humanidad y que se componía, por mitad, de ideología presta al servicio —*pax romana*, imperio cosmopolita de Roma— y, por mitad, de utopía abstracta. No sin razón nació por eso el concepto *humanitas*, como concepto genérico y axiológico, en la corte de Escipión el Joven, siendo su autor el estoico Panecio. Con su género abstracto hombre, Feuerbach se incorpora, sobre todo, el neo-estoicismo tal y como aparece en la Edad Moderna burguesa, también con su arco vacío tendido entre

156. En realidad el texto citado por Bloch se encuentra en los *Cuadernos sobre la filosofía epicúrea, estoica y escéptica*, que aparecen a continuación de la *Tesis doctoral* (en castellano, en K. Marx y F. Engels, *Obras fundamentales I*, cit., p. 132).

individuos y generalidad; y, por último, en el abstracto y elevado concepto del *citoyen* y en el *pathos* kantiano de una humanidad en absoluto, que hace objeto de reflexión al *citoyen* desde el punto de vista alemán-moral. Los individuos de la Edad Moderna, desde luego, son capitalistas, no columnas particulares estoicas, y su universal no era ya la antigua *ecumene*, destinada a eliminar a los pueblos, sino —idealizando precisamente la antigua polis— la generalidad de los derechos burgueses del hombre, y a su frente el *citoyen* abstracto, ese ideal genérico humano-moral. Sin embargo, aquí se dan correspondencias económicas importantes (en otro caso no hubiera habido un neo-estoicismo en los siglos XVII y XVIII): aquí como allí la sociedad está atomizada en individuos, aquí como allí se alza sobre ella un género abstracto, un ideal abstracto de lo humano, de la humanidad. Marx, empero, critica exactamente este *abstractum* sobre los meros individuos, y define el ser humano como el «conjunto de las relaciones sociales». La tesis 6 se vuelve por eso tanto contra la consideración ahistórica de la humanidad en sí en Feuerbach como —en conexión con ello— contra el puro concepto genérico antropológico de esta humanidad, entendida como una generalidad meramente natural que une a los muchos individuos. El concepto *axiológico* de humanidad lo conserva, desde luego, todavía Marx; así, por ejemplo, en la tesis 10. La expresión «humanismo real», con el que comienza el prólogo de *La sagrada familia*, es abandonado, es cierto, en *La ideología alemana*, en conexión con el alejamiento de todo resto de democracia burguesa, con la adquisición del punto de vista revolucionario-proletario, con la creación del materialismo histórico-dialéctico. Pero la tesis 10 dice, sin embargo, con todo el acento valorativo de una contraposición humanista, es decir, de un «humanismo real», al que, no obstante, sólo se le deja validez y vale en tanto que humanismo socialista:

El punto de vista del viejo materialismo es la sociedad burguesa; el punto de vista del nuevo, la sociedad humana o la humanidad socializada.

El *humanum* no se encuentra, por tanto, por doquier en toda sociedad «como generalidad natural interna, muda, que une a los muchos individuos»; no se halla en absoluto en ninguna generalidad existente, sino que se halla, más bien, en un proceso arduo y se conquista únicamente junto con el comunismo y como éste. Precisamente por ello el nuevo punto de vista, el punto de vista proletario,

suprime tan poco el concepto axiológico de humanismo, que es él el que le hace prácticamente retornar a su propio lugar; y cuanto más científico es el socialismo, tanto más concretamente sitúa *en el centro la preocupación por el hombre, y en la meta la superación real de su autoalienación*. Pero, desde luego, no a la manera de Feuerbach, como un género abstracto, reconfortado con sacramentos humanos harto sublimes en sí. Marx reanuda en la tesis 9 exactamente el motivo del grupo de tesis gnoseológico, pero esta vez contra la antropología de Feuerbach:

Lo más a lo que llega el materialismo intuitivo, es decir, el materialismo que no concibe la sensibilidad como actividad práctica, es a la intuición del individuo en la «sociedad burguesa».

Con ello se señala definitivamente una barrera de clase, la misma barrera que en la teoría del conocimiento de Feuerbach cerraba el camino a la *actividad* revolucionaria, y en su antropología, a la *historia y a la sociedad*. La continuación por Marx de la antropología de Feuerbach como crítica de la autoalienación religiosa es por eso no sólo consecuencia, sino un renovado desencantamiento, a saber: el desencantamiento del mismo Feuerbach o de la última fetichización, de la antropológica. Marx va así del hombre ideal-general, pasando por simples individuos, hasta llegar al suelo de lo real humano y de la posible humanidad.

Para ello era necesario dirigir la vista a los procesos que se hallan en la base de la alienación. Los hombres duplican su mundo no sólo porque poseen una conciencia desgarrada y desiderativa. Esta conciencia, junto con su reflejo religioso, surge más bien de una escisión más próxima, a saber: de una escisión social. Las relaciones sociales mismas están desgarradas y divididas, muestran un abajo y un arriba, luchas entre estas dos clases y nebulosas ideologías del arriba, de las cuales la religiosa no es más que una entre muchas. Encontrar este algo más próximo de la base real era para Marx precisamente la labor que quedaba todavía por hacer en lo principal: ella misma un «más acá» frente al «más allá» antropológico-abstracto de Feuerbach. Feuerbach, ajeno a la historia, adialéctico, era ciego para ello, pero la tesis 4 nos lo precisa:

El hecho, en efecto, de que la base real se desplace de sí misma y se construya un reino independiente en las nubes sólo puede explicarse por el auto-desgarramiento y la auto-contradicción de esta base real. Esta base tiene, por tanto, que ser comprendida primero en su con-

tradición, y después revolucionada prácticamente por la eliminación de la contradicción. Después, por ejemplo, de que se ha descubierto la familia terrena como el secreto de la sagrada familia, tiene que ser criticada la primera y transformada revolucionariamente.

La crítica de la religión, por tanto, si se quiere ser verdaderamente radical —que es, según la definición de Marx, tomar las cosas en la *radix*, de «raíz»—, exige la crítica de las relaciones que se hallan en la base del cielo, de su miseria, de sus contradicciones y de su falsa e imaginaria solución de las contradicciones. Ya en la *Introducción a la crítica de la filosofía del Derecho de Hegel* (1844) había formulado esto Marx de manera tan emocionante como inequívoca:

La crítica de la religión termina [...] con el imperativo categórico de echar abajo todas las relaciones humanas, en las que el hombre es un ser humillado, un ser esclavizado, un ser abandonado, un ser despreciable¹⁵⁷.

Sólo después de esta crítica avanzada, también práctica-revolucionaria, se alcanzará una situación que no precisa de ilusiones, ni como engaño ni tampoco como sucedáneo:

La crítica ha deshojado las imaginarias flores en las cadenas no para que el hombre arrastre las cadenas prosaicas y desesperanzadas, sino para que arroje las cadenas y corte la flor viva¹⁵⁸.

Para ello tiene primero que ser descubierta la familia terrena como el secreto de la divina, hasta llegar a aquella madura «ciencia oculta» económico-materialista, que hace decir después a Marx en *El Capital*:

Hace falta, por lo demás, poco conocimiento, por ejemplo, de la historia de la república romana, para saber que la historia de la propiedad territorial es su historia oculta¹⁵⁹.

En consecuencia, el análisis de la autoalienación religiosa, si quiere ser verdaderamente desde la raíz, pasa fundamentalmente por las ideologías hacia el papel más próximo del Estado, al máximamen-

157. K. Marx, *Crítica de la filosofía del Derecho de Hegel*, en K. Marx y F. Engels, en OME, vol. 5, p. 217.

158. *Ibid.*, p. 210.

159. K. Marx, *El Capital*, cit., libro I, vol. 1, p. 100.

te próximo de la economía política, alcanzando sólo aquí la «antropología» real. Y la alcanza como intelección científico-social de la «relación de hombre a hombre y con la naturaleza». En tanto, empero, como señala la tesis 7, «el mismo ánimo religioso es un producto social», no se puede y no se debe olvidar la producción tras el producto, como Feuerbach, ahistórico, adialéctico, lo hace. Precisamente a estas medias tintas, es decir, a esta insostenibilidad de la solución de Feuerbach, se refiere todavía el siguiente pasaje de *El Capital*:

Es, en efecto, mucho más fácil encontrar por el análisis el núcleo terreno de las nebulosidades religiosas que, al revés, desarrollar desde las relaciones vitales reales del momento sus formas celestiales. Este último método es el único materialista y, por tanto, científico. Los defectos del materialismo científico-natural abstracto, que excluye el proceso *histórico*, se echan de ver ya en las representaciones abstractas e ideológicas de sus portavoces, tan pronto como se atreven a traspasar los límites de su especialidad¹⁶⁰.

Y además: «En Feuerbach el materialismo y la historia se hallan completamente separados», dice *La ideología alemana*, estatuyendo con ello la diferencia fundamental entre el materialismo histórico-dialéctico y el viejo materialismo mecánico: «En tanto que Feuerbach es materialista, la historia no aparece en él, y en tanto que toma la historia en consideración, no es materialista»¹⁶¹. Feuerbach mismo lo había expresado así, diciendo que él era hacia atrás (es decir, respecto a la base natural) materialista; hacia adelante, sin embargo (es decir, respecto a la ética e incluso a la filosofía de la religión), idealista. Precisamente la exclusión de la sociedad, la historia y su dialéctica en el materialismo feuerbachiano, precisamente la falta de vida debida a ello en el viejo materialismo, el único que Feuerbach conocía, condiciona forzosamente en último término la filosofía en este filósofo, un idealismo vergonzante. Un idealismo que se echa de ver en su ética vital y se muestra en las ocurrencias de una cierta sentimentalidad de tertulia dominguera. Una vez más, rige aquí sólo, como dice la tesis 9, la «concepción del individuo singular en la 'sociedad burguesa'»; de nuevo se hace notar, empero, también en Feuerbach la, al parecer, liquidada *religión* como algo explicado antropológicamente, pero no criticado socialmente. Y ello de tal forma que Feuerbach no critica

160. *Ibid.*, libro I, vol. 2, p. 453.

161. K. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, cit., p. 49.

propiamente los contenidos religiosos, sino, en lo esencial, sólo su trasposición en un más allá, y, por tanto, la debilitación del hombre y de su «más acá». En tanto que con ello quiere recordar de nuevo a la «naturaleza humana» sus tesoros dilapidados, no hay duda de que en esta reducción se encierran problemas. ¿Quién podría desconocer precisamente la profundidad de la humanidad, la humanidad de la profundidad en el arte cargado de religiosidad, en Giotto, en Grünewald, en Bach, e incluso quizá también en Bruckner? Pero Feuerbach, con su corazón, sus amistades fraternas, su derretimiento sentimental sin par, hace de todo ello una especie de *teología pectoral* de religión liberal. Por lo demás, en el inevitable vacío de su «idealismo hacia adelante» quedan en pie casi todos los atributos del Dios padre como, podría decirse, virtudes en sí, y sólo el Dios de los cielos ha sido borrado de ellas. En lugar de Dios es misericordioso, es el amor, es omnipotente, hace milagros, oye las oraciones, lo único que hay que decir es: la misericordia, el amor, la omnipotencia, el hacer milagros, el oír las oraciones son algo divino. Con lo cual todo el aparato teológico queda en pie, y sólo ha sido trasladado del lugar celestial a una cierta región abstracta con virtudes cosificadas de la «base natural». De esta manera no surgía el problema de una herencia humana de la religión, que es probablemente lo que Feuerbach se proponía, sino sólo la religión a precio reducido en obsequio de un filisterio consuetudinario malamente desencantado; algo que Engels pone de relieve en los rancios restos de la religión en Feuerbach. El marxismo, al contrario, tampoco es, en relación con la religión, un «idealismo hacia adelante», sino *materialismo hacia adelante, plenitud del materialismo*, sin un cielo malamente desencantado que tuviera que ser trasladado a la tierra. La explicación verdaderamente total del mundo desde sí mismo, que se llama materialismo histórico-dialéctico, sienta también la transformación del mundo desde sí mismo. En un más allá de las protestas que no tiene lo más mínimo en común, ni con el más allá de la mitología, ni menos aún con sus contenidos de Señor o de Padre.

Grupo teoría-praxis: prueba y corroboración
(tesis 2, 8)

Aquí no se reconoce que el pensamiento sea descolorido y débil. La tesis 2 lo sitúa por encima de la intuición sensible, con la que y en la que simplemente arranca. Feuerbach había adoptado una actitud negativa ante el pensamiento porque llevaba del individuo a lo gene-

ral: una valoración nominalista. En Marx, en cambio, el pensamiento no apunta hacia lo general falso, abstracto, sino, al revés, desentraña la conexión esencial mediada del fenómeno, como una conexión que está cerrada todavía a la mera sensibilidad en éste. El pensamiento, que Feuerbach sólo admite como abstracto, es, en tanto que mediado, precisamente algo concreto, mientras que, al revés, lo sensible ajeno al pensamiento es algo abstracto. El pensamiento tiene, desde luego, que llevar de nuevo a la intuición, a fin de probarse en ella —en tanto que penetrada—, pero esta intuición no es tampoco, de ninguna manera, en este final, la intuición pasiva, inmediata de Feuerbach. La prueba sólo puede darse, al contrario, en la posibilidad de mediación de la intuición, es decir, únicamente en aquella sensibilidad que ha sido *elaborada* teóricamente y se ha convertido así en *cosa para nosotros*. Ésta es, finalmente, la sensibilidad de la *praxis* teóricamente mediada, ganada teóricamente. La función del pensamiento es, por tanto, en mayor medida que la intuición sensible, una actividad crítica, penetrante, excluyente, y la mejor prueba de ello es, por eso, la prueba práctica en este desciframiento. Así como toda verdad es una verdad para algo y no hay ninguna verdad por razón de sí misma, sino como autoengaño o como fantasmagoría, así tampoco hay ninguna prueba plena de una verdad desde sí misma en tanto que meramente teórica. O, con otras palabras: *no hay ninguna plena prueba posible teórico-imanente*. Sólo algo parcial puede representarse teóricamente; así, la mayoría de las veces, en la matemática; pero también aquí se nos muestra lo parcial como de una clase específica, en tanto, en efecto, que no va más allá de una «armonía» interna, de una «corrección» lógico-consecuente. La corrección, empero, no es todavía verdad, es decir, reproducción de la realidad, ni poder para intervenir en la realidad de acuerdo con sus agentes y leyes conocidos. Con otras palabras: verdad no es sólo una relación de la teoría, sino *una relación teoría-praxis*. La tesis 2 proclama, por eso:

La cuestión de si al pensamiento humano le corresponde verdad objetiva no es una cuestión de la teoría, sino una cuestión práctica. El hombre tiene que probar en la *praxis* la verdad, es decir, la realidad y poder, la terrenidad de su pensamiento. La polémica acerca de la realidad o no-realidad de un pensamiento que se aísla de la *praxis* es una polémica puramente escolástica.

Es decir, escolástica en el sentido de una inmanencia cerrada del pensamiento (incluido el pensamiento materialista mecánico); este internado contemplativo ha sido, hasta ahora, el ámbito de todos los

conceptos de verdad. Con la relación teoría-praxis la tesis 2 es, por tanto, completamente creadora y nueva, y la filosofía anterior aparece frente a ella realmente como «escolástica». Pues o bien, como ya hemos indicado, la teoría del conocimiento de la Antigüedad y de la Edad Media no hacía de la actividad objeto de reflexión, o bien la actividad, en tanto que abstracta-burguesa, no era una actividad verdaderamente en mediación con su objeto. En ambos casos, en la época de desprecio del trabajo en la Antigüedad y en el feudalismo, como en la época del *ethos* burgués del trabajo (sin concreción del trabajo), la praxis, tanto la técnica como la política, era considerada, en el mejor de los casos, como «aplicación» de la teoría. No como testimonio de que la teoría era concreta, como en Marx, no como transformación de la funcionalidad de la llave en palanca, de la verdadera reproducción en intervención dominadora del ser.

El pensamiento adecuado y la acción de lo adecuado se hacen así, por fin, uno y lo mismo. La actividad, y con ella la actitud partidista, se halla implícita aquí desde un principio y surge, al final, de nuevo, como conclusión verdadera. En esta conclusión el color de la decisión es su color propio, no uno posterior procedente de fuera. Toda confrontación en la historia de la filosofía confirma en el caso lo nuevo de la relación teoría-praxis frente a la mera aplicación de la teoría. Y ello incluso cuando una parte de la teoría estaba ya dirigida a la práctica: así en Sócrates, así en Platón, cuando quiso realizar en Sicilia su utopía estatal, así en el estoicismo con la lógica como simple muro, la física como simple árbol, la ética, empero, como fruto. Así en Agustín, el fundador local de la Iglesia papal medieval; así, a finales de la Edad Media, en Guillermo de Occam, el destructor nominalista de la Iglesia papal a favor de los nacientes Estados nacionales. En todos ellos alentaba, sin duda, una finalidad práctico-social, pero la teoría vivía, sin embargo, su propia vida abstracta sin mediación práctica. Se permitía descender a la «aplicación» a la práctica tan sólo como un príncipe desciende hacia su pueblo, o, en el mejor de los casos, como desciende una idea a su utilización. Y lo mismo Bacon, dentro del radical utilitarismo práctico-burgués de la Edad Moderna. Bacon enseñaba, es cierto, que saber es poder, quería fundamentar de nuevo toda la ciencia en dirección a un *ars inveniendi*, pero, pese a toda la oposición frente al puro saber teórico y al conocimiento contemplativo, la ciencia permanece autárquica y sólo es su método el que debe cambiar. Cambiar, en el sentido de la conclusión inductiva, del experimento metódicamente dirigido; la prueba, empero, no se encuentra en la

práctica, sino que ésta es tenida aquí, más bien, sólo como fruto y premio de la verdad, no como su último criterio y demostración. Todavía menos analogía con el criterio de la *praxis* en Marx tienen aquellos «filósofos de la acción» surgidos en el ala izquierda de la escuela hegeliana, que, procedentes de Fichte y de Hegel, van luego a retornar, de nuevo, a Fichte. La misma «acción del hecho» de Fichte mostraba, es verdad, fuerza y dirección en importantes puntos político-nacionales, pero, al final, iba a convertirse en vaporosidad. Al final sólo sirvió, con la laboración del mundo del no-yo, no a la mejora de éste, sino a su total eliminación. Con esta *praxis*, enemiga hasta el fondo del mundo, lo único que, por así decir, quedó probado fue el ya sabido punto de partida subjetivo del idealismo del yo fichteano, pero no una verdad objetiva que se configura sólo en el mundo y con el mundo. El que más próximamente llega a barruntar un criterio de la *praxis* es Hegel, al tratar la relación del trabajo en su *Fenomenología*. En Hegel, además, tiene lugar un tránsito del «espíritu teórico» (intuición, representación, pensamiento) a la antítesis «espíritu práctico» (sentimiento, instintividad, felicidad), de donde, sintéticamente, debería resultar el «espíritu libre». Esta síntesis se proclama también como la voluntad que se sabe a sí misma, como voluntad que se piensa y sabe y que, finalmente, en el «Estado nacional», quiere lo que sabe, y sabe lo que quiere. En la *Lógica* de Hegel se encuentra igualmente una supraordenación de la «idea práctica» sobre la «idea del conocimiento contemplativo», en tanto que a lo bueno práctico le corresponde «no sólo la dignidad de lo general, sino también de lo simplemente real»¹⁶². Como anota Lenin:

Todo ello en el capítulo «La idea del conocimiento» [...], lo que significa, indudablemente, que en Hegel la *praxis* constituye un eslabón en el análisis del proceso del conocimiento [...] Marx, por tanto, enlaza directamente con Hegel al introducir el criterio de la *praxis* en la teoría del conocimiento; véanse las tesis sobre Feuerbach¹⁶³.

Al final de su *Lógica*, como al final de su *Fenomenología* y del sistema expuesto, Hegel retrotrae el mundo (el objeto, la cosa, la sustancia) casi tanto al sujeto como Fichte; con lo cual, al final, la verdad se ve coronada no por la *praxis*, sino por el «recuerdo», «ciencia del saber que se manifiesta», y nada más. La filosofía, por

162. G. W. F. Hegel, *Ciencia de la Lógica*, cit., p. 551.

163. V. I. Lenin, *Cuadernos filosóficos*, Ayuso, Madrid, 1974, p. 198.

lo demás, según la frase famosa de Hegel al final del prólogo a la *Filosofía del Derecho*, «llega siempre demasiado tarde. Como *pensamiento* del mundo, aparece siempre en el tiempo después de que la realidad ha terminado su proceso de formación y se ha dado acabamiento»¹⁶⁴. A fin de cuentas, por tanto, el cerrado pensador cíclico Hegel, el *antiquarium* de lo inmutable existente, venció, en último término, al pensador dialéctico del proceso con su *cripto-praxis*. Queda todavía por examinar —a fin de medir la distancia de la teoría de la *praxis* de Marx también inmediatamente respecto al ambiente de su juventud— la *praxis*, pronto también práctica, de la izquierda hegeliana y de lo que con ella se halla en conexión. Ésta era el «arma de la crítica», la llamada «filosofía de la acción», en la época de juventud de Marx. En lo esencial, empero, aquí sólo se manifestaba un retroceso del idealismo objetivo de Hegel al idealismo subjetivo de Fichte, y el mismo Feuerbach lo constató así en Bruno Bauer. La serie de las llamadas filosofías de la acción comenzó con el escrito de Cieszkowski, por lo demás no desprovisto de interés, *Prolegómenos para la historiografía* (1838), una obra en la que aduce expresamente como necesario utilizar la filosofía para una modificación del mundo. Y así se encuentran en estos *Prolegómenos* exhortaciones incluso para una investigación racional de las tendencias de la historia, a fin de que ésta sea tratada adecuadamente, a fin de que la historia universal esté formada no por acciones instintivas, sino por acciones conscientes, a fin de que la voluntad sea elevada a las mismas alturas a las que Hegel había elevado la razón, a fin de hacer espacio para una *praxis* no sólo pre-teórica, sino post-teórica. Todo ello suena significativo, pero quedó sólo en declarativo y carente de consecuencia también en los demás escritos de Cieszkowski; más aún, el «interés del futuro» se hace en él cada vez más irracional, más oscuro. El alejamiento de Cieszkowski de la especulación se convierte en un alejamiento de la razón, la actividad se convierte en una «intuición activa», y toda la voluntad de futuro termina, finalmente, en una teosofía del amén a la Iglesia ortodoxa publicada al mismo tiempo que el *Manifiesto comunista*. En el círculo mismo de Marx vivía, finalmente, también Bruno Bauer una «filosofía de la acción», incluso una filosofía del tribunal universal; pero, sin embargo, de hecho, la más subjetiva de todas. Cuando la reacción bajo Federico Guillermo IV puso a prueba este «arma de la crítica»,

164. G. W. F. Hegel, *Fundamentos de la filosofía del Derecho*, trad. de C. Díaz sobre la ed. de K. H. Ilting, Libertarias/Prodhufl, Madrid, 1993, p. 61.

esta se retrotrajo en seguida en Bruno Bauer al individualismo, más aún, al egocentrismo menospreciador de las masas. La «crítica crítica» de Bruno Bauer era simplemente un combate en el pensamiento y entre pensamientos, una especie de *praxis* de *l'art pour l'art* del espíritu de la arrogancia consigo mismo, de donde saldría finalmente *El único y su propiedad* de Max Stirner¹⁶⁵. Marx mismo dijo lo decisivo sobre ello en *La sagrada familia*, en asunto que le atañía personalmente como se ve, con el fin de determinar la *praxis* auténtica y su inconfundibilidad. Con el fin de la *praxis* revolucionaria: comenzando con el proletariado, revestida de lo fecundo de la dialéctica hegeliana, y no con abstracciones de la «mustia y envidada filosofía hegeliana»¹⁶⁶, ni menos del subjetivismo fichteano. Fichte, el iracundo virtuoso, tenía todavía, hay que decirlo, enérgicas consignas ante la vista en cada momento, del *Estado comercial cerrado* hasta los *Discursos a la nación alemana*¹⁶⁷, y arrojó a los franceses de Alemania por medio de la filosofía; la «crítica crítica», empero, no hizo más que cabalgar en el picadero de la autoconciencia. Y más próximo a Marx, incluso en el sincero socialista Moses Hess, la acción mostraba la tendencia a separarse de la actividad social, a reducirse a la reforma de la conciencia moral: una «filosofía de la acción» sin teoría económica desarrollada tras de sí, sin el plan de ruta de la tendencia comprendida dialécticamente. *Los conceptos de praxis anteriores a Marx son, pues, completamente diferentes de la concepción teoría-praxis, de la teoría de la unidad entre teoría y praxis*. Y en lugar de que la teoría sólo esté adherida, de tal suerte que, en términos puramente científicos, el pensamiento no necesite en absoluto de su «aplicación», y que la teoría prosiga su vida propia como su suficiencia inmanente también en la prueba, en Marx como en Lenin la teoría y la práctica oscilan. En tanto que ambas oscilan la una en la otra cambiante y recíprocamente, la *praxis* presupone la teoría, del mismo modo que alumbra y necesita nueva teoría para la prosecución de una nueva *praxis*. Nunca se ha valorado más alto el pensamiento que aquí, donde la luz se hace acción, ni nunca tampoco tan alto la acción como aquí, donde se convierte en coronación de la verdad.

165. M. Stirner, *El único y su propiedad*, Ediciones Estudios, Valencia, s.a.

166. K. Marx y F. Engels, *La sagrada familia*, cit., p. 17.

167. J. G. Fichte, *El Estado comercial cerrado*, estudio preliminar, trad. y notas de J. Franco Barrio, Tecnos, Madrid, 1991; Íd., *Discursos a la nación alemana*, ed. de M.^a J. Varela y L. Acosta, Editora Nacional, Madrid, 1977.

Y se quiere que en el pensamiento, en tanto que es ayuda, alienta calor: el calor del mismo querer ayudar, del amor por las víctimas, de odio frente a los explotadores. Más aún, estos sentimientos ponen en movimiento el partidismo, sin el cual no es posible ningún saber verdadero ni ninguna acción adecuada socialista. Pero el sentimiento del amor que no está iluminado por el conocimiento cierra precisamente el paso a la acción de ayuda para la que querría ponerse en marcha; se satura harto fácilmente con su propia excelencia, se convierte en la vaporosidad de una nueva autoconciencia aparentemente activa. Esta vez una autoconciencia no crítica, *l'art pour l'art*, como en Bruno Bauer, sino una autoconciencia sentimental acrítica, sofocante y vaga. Así en el mismo Feuerbach, que en lugar de *praxis* ponía siempre la equivocidad de «sentimiento». Feuerbach distiende el amor convirtiéndolo en una relación sentimental general entre el yo y el tú, y revela ausencia de todo conocimiento social también aquí por un retroceso a la multitud de simples individuos y sus eternas relaciones sentimentaloides. Y feminiza así la humanidad:

La nueva filosofía no es otra cosa, en relación con su base (!) misma, que la esencia del sentimiento elevada a conciencia, afirmando sólo en la razón y con la razón lo que todo hombre —el verdadero hombre— confiesa en su corazón¹⁶⁸.

Estas palabras proceden de los *Principios de la filosofía del futuro*, y son, en realidad, sólo el sucedáneo de la acción extraído del pasado, de un pasado pequeño burgués, clerical, más aún, como tantas veces, tartufesco y saboteador. De un pasado que, precisamente por razón de su amor al hombre abstracto y declamatorio, hoy no quiere transformar el mundo hacia lo bueno, sino eternizarlo en lo malo. La caricatura del Sermón de la Montaña en Feuerbach excluye toda dureza en la persecución de la injusticia y encierra toda indulgencia en la lucha de clases; precisamente por ello, el «socialismo» general del amor es grato a todas las lágrimas de cocodrilo de una filantropía capitalista interesada. De aquí Marx y Engels:

Se predicaba precisamente la mala realidad, y frente al odio, el reino del amor [...] Si la experiencia, empero, nos enseña que en mil ochocientos años este amor no ha sido activo, que no ha podido transformar las relaciones sociales, ni fundar su reino del amor, ello nos dice claramente que este amor que no ha podido vencer el odio

168. L. Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, cit., p. 89.

no presta la enérgica fuerza de acción necesaria para las reformas sociales. Este amor se pierde en frases sentimentales, por las cuales no se elimina ninguna situación real, fáctica, y adormece al hombre con el enorme puré sentimental con el que lo alimenta. La necesidad, por tanto, presta fuerza al hombre, y el que *tiene* que ayudarse a sí mismo se ayuda también. Y por eso es la verdadera situación de este mundo, la rotunda contraposición de capital y trabajo en la sociedad actual, de burguesía y proletariado, tal como se muestra de la manera más desarrollada en el tráfico industrial, la *otra* fuente brotando a borbotones de la concepción del mundo socialista, de la exigencia de reformas sociales [...] Esta necesidad férrea procura a las exigencias socialistas difusión y partidarios, y abrirá el camino a las reformas socialistas por la transformación de las relaciones de tráfico actuales, mucho más que todo el amor que arde en todos los corazones sentimentales del mundo¹⁶⁹.

Lo que Thomas Münzer llamó no sólo «fe poetizada», sino «amor poetizado»¹⁷⁰, se ha extendido desde entonces —de modo muy diferente que en los tiempos relativamente inocentes de Feuerbach— entre renegados y pseudosocialistas. El hipócrita amor del hombre de éstos es, desde luego, sólo el arma de guerra de un odio todavía más total, el odio al comunismo; y sólo por razón de la guerra nos encontramos el amor nuevamente poetizado. Junto con el misticismo, que no falta tampoco en Feuerbach, si bien en él quería ser todavía un «idealismo hacia adelante», es decir, un idealismo progresivo, y que en el zumbido informe de su corazón rebosante, de su Dios Padre antropologizado, no tenía un defecto mayor que el ya indicado de su filisteísmo malamente desencantado, religioso-liberal. Pero los misterios del misticismo actual, de una charlatanería ni siquiera ya idealista —casi tan distinto del misticismo de Feuerbach como éste lo es de la mística del Maestro Eckhart—, hacen del corazón una caverna de asesinos, y en lugar de la niebla rosada, lo que hoy tenemos es la nada utilizada por la burguesía. La tesis 8 dice:

Todos los misterios que conducen la teoría al misticismo encuentran su solución racional en la *praxis* humana y en la solución racional de esta *praxis*.

Esto permite distinguir dos clases de misterios: aquellos que representan sin comprensión lo inexplicable, aporías, espesura de con-

169. Circular contra H. Kriege, un partidario de Feuerbach, 11 de mayo de 1846.

170. Véase la recopilación de las obras de T. Müntzer, *Tratados y sermones*, introducción y trad. de Ll. Duch, Trotta, Madrid, 2001.

tradiciones incomprensidas en la realidad, y aquellos, llamados misticismos en sentido propio, que constituyen la idolatría de lo oscuro por razón de sí misma. Pero también meras inescrutabilidades, más aún, incluso la línea nebulosa en ellas puede llevar al misticismo; precisamente por ello, sólo la *praxis* racional es la solución humana, y la solución racional sólo la *praxis* humana, la *praxis* que se orienta a la humanidad firmemente (en lugar de a la espesura). La palabra «misticismo» es utilizada por Marx, y no sin fundamento, al tratar de Feuerbach, utilizada precisamente contra el amor abstracto sin espada que deja intacto el nudo gordiano. Lo repetimos: los misterios de Feuerbach, los misterios del amor sin claridad, no tienen, de seguro, nada de común con lo que, más adelante, aparecerá como putrefacción e irracionalidad nocturna; Feuerbach se encuentra, al contrario, en aquella línea de salvación que lleva de Hegel a Marx, de igual manera que la línea de perdición alemana lleva de Schopenhauer a Nietzsche y sus consecuencias. Y el amor al hombre, en tanto que se entiende claramente como amor por los explotados, en tanto que prosigue hacia el verdadero conocimiento, es, sin duda, un agente imprescindible en el socialismo. Si la sal puede entontecer, cuánto más el azúcar; y si los cristianos sentimentales se quedan en el derrotismo, cuánto más los socialistas sentimentales en la traición farisaica. Por eso ataca también Marx en Feuerbach una peligrosa superficialidad satisfecha de sí misma, una última *praxis-pectoral* que produce lo contrario de lo perseguido por su predicado altruismo y su indecible amor universal. Sin partido en el amor, con un polo de odio igualmente concreto, no hay amor auténtico; sin partidismo del punto de vista revolucionario clasista no hay más que idealismo hacia atrás, en lugar de *praxis* hacia adelante. Sin el primado de la cabeza hasta lo último hay sólo misterios de la disolución, en lugar de disolución de los misterios. Al final ético de la filosofía del futuro de Feuerbach faltan tanto la filosofía como el futuro; la teoría de Marx por razón de la *praxis* ha puesto ambos en función, y por fin, la ética se hace carne.

La consigna y su sentido
(tesis 11)

Aquí se reconoce que lo futuro es lo más próximo y lo más importante. Pero, eso sí, no a la manera de Feuerbach, que no sube al barco, que, desde el principio hasta el fin, se conforma con la contemplación, que deja las cosas tal como son. O lo que es peor, que cree que no puede dejar de transformar las cosas, pero que lo hace sólo en los

libros, y el mundo mismo no nota nada de ello. Y no nota nada de ello porque el mundo puede ser tan fácilmente desvirtuado en exposiciones falsas que lo real no aparece para nada en el libro. Todo paso hacia afuera perjudicaría el libro compuesto abstractamente, que vive entre rejas protectoras, y perturbaría la vida por sí misma de los pensamientos inventados. Sin embargo, también libros y doctrinas todo lo posiblemente fieles a su objeto muestran a menudo el placer típicamente contemplativo de darse por satisfechos con su conexión encuadrada, como algo profesional y verdaderamente logrado. Razón por lo cual llegan incluso a temer que de la obra se deduzca una posible modificación del mundo representado, ya que entonces ésta —aun cuando presente, como la de Feuerbach, principios del futuro— no se cernería de modo tan autárquico a través de los tiempos. Si a ello se añade además, como en Feuerbach, una indiferencia política intencionada o ingenua, entonces el público queda reducido totalmente al lector asimismo contemplativo, y ni sus brazos ni su acción han sido exhortados. El punto de vista es posiblemente nuevo, pero queda reducido a un punto desde el que se divisa un panorama, y el concepto no da instrucciones para la intervención. En contra de ello formula Marx, concisa y antitéticamente, la célebre tesis 11:

Los filósofos sólo han interpretado de diversas maneras el mundo; de lo que se trata, sin embargo, es de modificarlo.

Con ello se señala de modo impresionante una diferencia frente a *todo* impulso anterior del pensamiento.

Como ya decíamos al principio, las frases breves parecen, a veces, más rápidamente comprensibles de lo que lo son. Y con las frases famosas ocurre, en ocasiones, muy contra su voluntad, que no provocan ya ninguna reflexión o que son tragadas demasiado crudas. En este caso provocan trastornos, en este caso trastornos hostiles a la inteligencia o, al menos, ajenos a la inteligencia, que no podrían estar más lejos del sentido de la frase. ¿Qué ha sido pensado exactamente, por tanto, con la tesis 11?, ¿cómo tiene que ser entendida en el sentido de precisión filosófica de Marx? No debe ser entendida, o mejor dicho, no debe *abusarse* de ella mezclándola de alguna manera con el pragmatismo. Este último procede de un terreno completamente extraño al marxismo, de un terreno que le es hostil, inferior espiritualmente; de un terreno, en último término, desalmado. Y, sin embargo, una y otra vez se cuelgan de la frase de Marx *busy bodies*, como se dice en Norteamérica, es decir, afanosidades, como si se

tratara con ella de la barbarie cultural norteamericana. En el fondo del pragmatismo americano se halla la idea de que la verdad no es en absoluto otra cosa que la posibilidad de utilización de las representaciones en los negocios. Hay, por eso, una sedicente —¡ah!— vivencia de la verdad, siempre y en tanto que está dirigida a un logro práctico, y se muestra efectivamente adecuada para conseguirlo. En William James¹⁷¹ el negociante americano aparece todavía en cierto modo —como *american way of life*— con una humanidad general, humano, por así decirlo, e incluso ornado de optimismo y vitalmente positivo. Ello tanto por el disfraz rosado del capitalismo americano, entonces todavía posible, como, sobre todo, por la tendencia de toda sociedad clasista a presentar sus propios intereses como los de toda la humanidad. Por ello se presentó, al comienzo, el pragmatismo también como el valedor de aquellos distintos e intercambiables «instrumentos» lógicos, por medio de los cuales el negociante de alto nivel alcanza incluso «éxitos humanos». Pero como no hay un calavera marxista, así tampoco, o menos, un negociante humano; y así, inmediatamente después de James, el pragmatismo se ha mostrado en América y en toda la burguesía mundial como lo que efectivamente es: el último agnosticismo de una sociedad carente de toda voluntad de verdad. Dos guerras imperialistas, la primera, imperialista en general, de 1914-1918; la segunda, parcialmente imperialista, de los agresores nazis, han hecho maduro al pragmatismo para servir de ideología chalanesca. No se trata ya en absoluto de la verdad, ni siquiera en la intención, como si fuera sólo un «instrumento» que hay que cuidar; y el disfraz rosado del «éxito humano» se fue al diablo, el cual ya, desde un principio, se hallaba allí. Las ideas oscilan y cambian ahora como el papel en la Bolsa, según la situación bélica o la situación de los negocios, hasta que, por fin, aparece el pragmatismo depravado de los nazis. Derecho es lo que aprovecha al pueblo alemán, es decir, al capital financiero; verdad es lo que fomenta la vida, es decir, la ganancia máxima, lo que más la sirve. Éstas han sido, por tanto, una vez que los tiempos se hubieron cumplido, las consecuencias del pragmatismo; y que inocentemente, engañosamente incluso, quería también aparecer como «teoría-praxis». Aparentemente se negaba una verdad por razón de sí misma, pero sin decir que se hacía por razón de una mentira y del negocio. De

171. W. James, *Pragmatismo*, trad. de R. del Castillo, Alianza, Madrid, 2000. Sobre W. James, véase también E. Bloch, «Eine andere Seite bei William James», en GA 10, pp. 60 ss.

modo aparentemente concreto se exigía aquí también de la verdad su corroboración en la *praxis*, e incluso en la «modificación» del mundo. Tan grande es, por tanto, la posibilidad de falsificación de la tesis 11 en la cabeza de menospreciadores de la inteligencia y practicistas. Por lo que a los practicistas en el movimiento socialista se refiere, no tienen lo más mínimo que ver, como es evidente, con los pragmatistas: su voluntad es limpia; su intención, revolucionaria; su objetivo, humano. Pero, sin embargo, en tanto que dan de lado a la cabeza, y con ella nada menos que a toda la riqueza de la teoría marxista, junto con la incorporación crítica de la herencia cultural en ella, surge en su lugar el *trial-and-error-method*, el artesanazgo, el practicismo, aquella terrible falsificación de la tesis 11, que recuerda metódicamente al pragmatismo. El practicismo, limítrofe del pragmatismo, es una consecuencia de esta falsificación, una consecuencia no comprendida; pero el desconocimiento de una consecuencia no salva del entontecimiento. Los practicistas, dándoles, en el mejor de los casos, un breve crédito para la teoría, incluso para la teoría complicada, fabrican en medio de la luminosidad marxista las tinieblas de su propia ignorancia particular, y también del resentimiento, que tan fácilmente se combina con la ignorancia. A veces no es siquiera necesario el practicismo, es decir, una actividad, para explicar este extrañamiento de la teoría, pues el esquematismo de la irreflexión vive también de propia, inactiva, antifilosofía. Pero tanto menos puede apoyarse en la valiosísima tesis sobre Feuerbach; el malentendido se convierte entonces en blasfemia. Por eso, una y otra vez hay que subrayar: *en Marx un pensamiento no es verdadero porque es útil, sino que es útil porque es verdad*. Lenin formula lo mismo en un *dictum* contundente: «La doctrina de Marx es todopoderosa porque es exacta». Y continúa: «El marxismo es el sucesor natural de lo mejor que la humanidad creó en el siglo XIX: la filosofía alemana, la economía política inglesa y el socialismo francés». Y había dicho pocas líneas antes: «El genio de Marx estriba precisamente en haber dado solución a los problemas planteados antes por el pensamiento avanzado de la humanidad»¹⁷². Con otras palabras: la práctica real no puede dar un paso sin informarse económica y filosóficamente en la teoría, en la teoría progresiva. Siempre que ha habido falta de teóricos socialistas se ha corrido, por eso, el riesgo de que padeciera el contacto con la realidad, esta realidad que no

172. V. I. Lenin, *Las tres fuentes y las tres partes integrantes del marxismo*, en *Obras escogidas*, Progreso, Moskvá, 1969, p. 15.

puede interpretarse esquemática y simplistamente, si ha de conseguirse la *praxis* socialista. Si se trata aquí de puertas mantenidas abiertas por el antipragmatismo de los más grandes pensadores de la praxis, como fieles testimonios de la verdad, estas puertas pueden ser cerradas, una vez más, por una interpretación errónea e interesada de la tesis 11. Por una interpretación que grotescamente cree ver en el más alto triunfo de la filosofía —como acontece en la tesis 11— una abdicación de la filosofía, una especie de pragmatismo no-burgués. Precisamente con ello se presta un flaco servicio a aquel futuro que no se aproxima más a nosotros por inentendido, sino al que hay que añadir, al contrario, nuestro conocimiento activo: la *ratio* crece en este trecho de la *praxis*. Como crece en todo trecho de la repatriación humana: contra lo irracional, que también se muestra, en último término, en la praxis sin conceptos. Porque si la destrucción de la razón hunde sus raíces en lo irracional bárbaro, el desconocimiento de la razón las hunde en el irracionalismo necio; y si es verdad que este último no derrama sangre, sí arruina el marxismo. *También la trivialidad es, por tanto, contra-revolución contra el marxismo mismo*, porque el marxismo es la realización (no la americanización) de las ideas más progresivas de la humanidad.

Hasta aquí sobre el entendimiento erróneo, allí donde, en último extremo, aparece. El error necesita también ser iluminado, precisamente porque la tesis 11 es la más *importante: corruptio optimi pessima*. A la vez, esta tesis es la formulada de modo más conciso, y por eso el comentario de ella tiene que detenerse más en la letra que en las otras tesis. ¿Cuál es, por tanto, el texto literal en la tesis 11?, ¿cuál es su aparente oposición entre conocer y modificar? La oposición no existe, e incluso el término «sin embargo», no contradictorio, sino ampliador, falta en el original de Marx; ni tampoco nos encontramos con un «o lo uno o lo otro». Lo que se reprocha a los filósofos anteriores, lo que se pone de manifiesto en ellos como barrera de clase, es que lo que han hecho ha sido sólo *interpretar* de modo diferente el mundo, no, por ejemplo, que hayan filosofado. La interpretación, empero, es afín a la contemplación y se sigue de ella; el conocimiento *no-contemplativo* se señala ahora como la nueva bandera que ha de llevar verdaderamente a la victoria. Sin embargo, como bandera del *conocimiento*, como la bandera que Marx —desde luego con la acción, no con la tranquilidad contemplativa— plantó en su obra principal de investigación científica. La obra principal es una constante indicación para el obrar, pero, sin embargo, se llama *El Capital*, y no *Guía para el éxito o Propaganda de la acción*; no es una

receta para una rápida acción heroica *ante rem*, sino que se encuentra en el centro, *in re*, en una investigación cuidadosa, en una indagación filosófica de la conexión de la más difícil realidad. Con el curso dirigido hacia la necesidad entendida, al conocimiento de las leyes dialécticas de desenvolvimiento en la naturaleza y en la sociedad. De los filósofos que «sólo han interpretado de diversas maneras el mundo», y no de otra cosa, se distancia, por tanto, la caracterización de la primera parte. Se embarca, pero para un viaje altamente meditado, tal como lo señala la segunda parte de la tesis: el viaje de una nueva, de una activa filosofía, de una filosofía tan indispensable como adecuada. Marx tiene, sin duda, palabras duras contra la filosofía, aunque no contra la filosofía contemplativa *sin más*, cuando ésta era una filosofía importante de las grandes épocas. Sino muy exactamente contra un *cierto tipo* de filosofía contemplativa, a saber: la de los epígonos hegelianos de su época, que representaban, más bien, una no-filosofía. La polémica más dura se encuentra significativamente en *La ideología alemana*, dirigida contra estos epígonos:

Es preciso dejar a un lado la filosofía, es preciso saltar de ella y entregarse como una persona corriente al estudio de la realidad, para el cual poseemos un inmenso material, también literario, que los filósofos naturalmente desconocen; y cuando, después, se tiene ante sí a gentes como Kuhlmann o Stirner, se ve que uno los tiene, hace ya largo tiempo, «detrás», y debajo de sí. Filosofía y estudio del mundo real se comportan entre sí como el onanismo y el amor sexual¹⁷³.

Los nombres de Kuhlmann (un teólogo pietista de entonces) y, sobre todo, de Stirner muestran con meridiana claridad a qué dirección y a qué clase de filosofía estaba dirigida esta tremenda invectiva: a las patrañas filosóficas vacías. No estaba dirigida contra la filosofía de Hegel, ni contra ninguna otra gran filosofía del pasado, por muy contemplativas que éstas hubieran sido; Marx era el último que hubiera echado de menos un «estudio del mundo real» en el Hegel concreto, el enciclopedista más rico en conocimientos después de Aristóteles. Este reproche iban a hacérselo a Hegel otras cabezas distintas de las de Marx y Engels, las cabezas de la reacción prusiana, y más tarde, como es sabido, del revisionismo y análogos «políticos de la realidad». De la verdadera filosofía anterior Marx habla —también en *La ideología alemana*— de manera muy diferente: en el sentido de

173. K. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, cit., p. 273. La edición original alemana dice «Krummacher» en vez de «Kuhlmann».

una herencia creadora real, que hace suya. Ya antes, en la *Introducción a la crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel* (1844), había puesto en claro que la filosofía no puede ser superada sin *realizarla*, y que no puede ser realizada sin *superarla*. La primera parte, con el acento en la *realización*, está dicha para el «práctico»:

Con razón exige, por eso, el partido político *práctico* en Alemania la *negación de la filosofía*. Su sinrazón no se encuentra en la exigencia, sino en detenerse en la exigencia, que no puede seriamente ni hacer efectiva ni llevar a cabo. El partido práctico cree llevar a cabo aquella negación volviendo las espaldas a la filosofía, y con la cabeza vuelta hacia otro lado, musitando sobre ella algunas frases indignas y triviales. La angostura de su campo de visión hace que no vea en la filosofía el norte de la realidad alemana, o se la imagine incluso *debajo* de la *praxis* alemana y de las teorías a su servicio. Exigís que se enlace con el *germen de vida real*, pero olvidáis que el germen de vida real de los alemanes sólo ha proliferado dentro de sus cráneos. En una palabra: *no podréis superar la filosofía sin realizarla*¹⁷⁴.

La segunda parte, que acentúa la *superación*, está dicha para los «teóricos»:

La misma sinrazón comete, sólo que con factores invertidos, el partido político *teórico*, procedente de la filosofía. En la lucha actual veía sólo la *lucha crítica de la filosofía con el mundo alemán*, sin pararse a pensar que la *filosofía actual* pertenece ella misma a este mundo y es su *complemento*, si bien ideal. Crítico contra su adversario, se comportaba acriticamente respecto a sí mismo, en tanto que partía de las *presuposiciones* de la filosofía y o bien se detenía en sus resultados dados, o bien suscribía exigencias y resultados de la filosofía de procedencia distinta, a pesar de que éstos —supuesta su justificación— sólo pueden sostenerse, al contrario, por la *negación de la filosofía actual* (!), de la filosofía como filosofía. Nos reservamos una descripción más detallada de este partido [que se encuentra en *La sagrada familia* y en *La ideología alemana*, con una crítica durísima de la contemplación corrompida, del «sosiego del conocimiento» crítico]. Su defecto fundamental puede resumirse así: *creía poder realizar la filosofía sin superarla*¹⁷⁵.

Marx da, por tanto, a los dos partidos de la época un antídoto para su comportamiento, una medicina-mentís contraria para cada caso: a los prácticos de entonces, más realización de la filosofía, y a

174. K. Marx, *Crítica de la filosofía del Derecho de Hegel*, cit., p. 216.

175. *Ibid.*

los teóricos de entonces, más superación de la filosofía. Sin embargo, también la «negación» de la filosofía (un concepto con enorme carga filosófica, procedente de Hegel) se refiere aquí expresamente a la *filosofía actual*, no a toda la filosofía posible y futura. La «negación» se refiere a la filosofía con una verdad por razón de sí misma, es decir, contemplativa-autárquica, a una filosofía que interpreta el mundo de modo meramente arqueológico, pero no se refiere a una filosofía modificadora revolucionariamente del mundo. Incluso dentro de la «filosofía actual», tan fundamentalmente distinta de las de los epígonos hegelianos, hay tanto «estudio del mundo real» que precisamente la filosofía alemana ha podido figurar, de modo práctico, entre las «tres fuentes y tres componentes del marxismo». Lo absolutamente nuevo en la filosofía marxista consiste en la modificación radical de sus fundamentos, en su cometido revolucionario-proletario; pero lo absolutamente nuevo no consiste en que la única filosofía capaz y determinada para la modificación concreta del mundo no fuera ya filosofía. Porque lo es como nunca lo ha sido, de aquí el triunfo del conocimiento en la segunda parte de la tesis 11, referida a la *modificación* del mundo; el marxismo no sería ninguna modificación en su verdadero sentido si antes de éste y en ella no hubiera el *prius* teórico-práctico de la *verdadera filosofía*. De la filosofía con gran aliento, con plena herencia cultural, que entiende también, en último término, de rayos ultravioleta, es decir, de las propiedades grávidas de futuro de la realidad. La modificación en sentido impropio es posible, desde luego, de muchas maneras, también sin concepto: los hunos modificaron también, hay también una modificación por el delirio cesáreo, por el anarquismo, incluso por la enfermedad mental de la fabulación, que Hegel llamaba una «reproducción perfecta del caos». Pero modificación *genuina*, y sobre todo modificación hacia el reino de la libertad, sólo tiene lugar por conocimiento genuino, con necesidad dominada cada vez con más precisión. Son filósofos los que desde entonces han modificado de esta manera el mundo: Marx, Engels, Lenin. Practicistas de la mano vacía, esquemáticos atiborrados de citas no lo han modificado, como no lo han modificado tampoco aquellos empiristas a los que Engels llamó «asnos de la inducción». Modificación filosófica es una modificación con incesante conocimiento de las conexiones, porque si bien la filosofía no constituye una ciencia sobre las demás ciencias, sí es, sin embargo, el saber y la conciencia moral del *totum* en todas las ciencias. La filosofía es la conciencia progresiva del *totum* progresivo, ya que este *totum* mismo no es un hecho, sino que se da sólo en la inmensa conexión de lo que está haciéndose con lo

que todavía no ha llegado a ser. La modificación filosófica es por eso una modificación según la medida de la situación analizada, de la tendencia dialéctica, de las leyes objetivas, de la posibilidad real. Por eso también la modificación filosófica tiene lugar esencialmente en el horizonte del futuro incapaz de contemplación, incapaz de interpretación, pero cognoscible marxistamente. Y desde este aspecto Marx se elevó también por encima de los acentos indicados, cambiantes y colocados casi antitéticamente: realización o superación de la filosofía (la realización acentuada contra los prácticos, la superación acentuada contra los «teóricos»). La *unidad dialéctica* de los acentos bien entendidos, al final de la *Introducción* citada, reza, como es sabido: «La filosofía no puede realizarse sin la superación del proletariado; el proletariado no se puede superar sin la realización de la filosofía»¹⁷⁶. Y la superación del proletariado, siempre que se le entienda no como clase, sino, tal como enseña Marx, como el síntoma más radical de la autoalienación humana, es una larga acción: una superación total de tal naturaleza coincide con el último acto del comunismo. En el sentido al que da expresión en los *Manuscritos económico-filosóficos*, con una perspectiva que se entiende precisamente como el más extremo *eschaton* filosófico:

Sólo aquí se le convierte [al hombre] en hombre su existencia *natural*, su existencia *humana* y la naturaleza para él. La *sociedad* es, por tanto, la acabada unidad esencial del hombre con la naturaleza, la verdadera resurrección de la naturaleza, el naturalismo realizado del hombre y el humanismo realizado de la naturaleza¹⁷⁷.

Aquí ilumina la última perspectiva de la modificación del mundo buscada por Marx. Su idea (el saber-conciencia-moral de toda *praxis*, en el que se refleja el *totum* todavía lejano) exige, sin duda, novedad de la filosofía en la misma medida en que crea resurrección de la naturaleza.

*El punto arquimédico:
el saber, referido no sólo a lo pasado, sino a lo por venir*

Por primera vez se hizo el espíritu tan potente, y finalmente sabe lo que es esto. Y precisamente porque se ha librado de su esencia anterior, a menudo falsamente sublime. Porque se ha convertido en

176. K. Marx, *Crítica de la filosofía del Derecho de Hegel*, cit., p. 223.

177. K. Marx, *Manuscritos de París*, cit., p. 380.

una canción verdaderamente política, escapando, al fin, de la contemplación, y de lo pasado hacia el presente. Hacia un presente de entonces, además, que no consentía el espíritu como éter, sino que lo necesitaba como potencia material. En este respecto es, una vez más, importante el momento en el que las «Once tesis» y los otros escritos juveniles de Marx aparecen bajo esta luz intensa. Marx escribía sobre ello en el *Manifiesto comunista* (1848), es decir, poco después:

Los comunistas dirigen su atención principal a Alemania, porque Alemania se encuentra en vísperas de su revolución burguesa, y porque lleva a cabo esta transformación en condiciones más avanzadas de la civilización europea en general, y con un proletariado más desarrollado, que Inglaterra en el siglo XVII y Francia en el XVIII, es decir, porque la revolución alemana sólo puede ser el preludio de una revolución proletaria¹⁷⁸.

De ahí por tanto el impulso especial —no sentido por Feuerbach— que llevó inmediatamente, *in statu nascendi*, a la filosofía a las barricadas. Ya en la tesis 4 se había descubierto el punto arquimédico desde el que, de esta suerte, el viejo mundo había de ser sacado de quicio y el nuevo había de ser elevado a su quicio, el punto arquimédico en la «base terrena» de hoy: «Esta base ha de ser entendida, en primer lugar, en su contradicción, y ha de ser, después, revolucionada prácticamente por la eliminación de la contradicción». Ahora bien, ¿qué es en definitiva lo que el punto de arranque de las «Once tesis», es decir, lo que la incipiente *filosofía de la revolución*, ha descubierto? No es el nuevo cometido, el cometido proletario solo, por muy decisivamente que fuera a arrancar de la contemplación, haciendo que las cosas no se tomaran o se dejaran incluso perpetuar tal y como son. No es tampoco la herencia aceptada crítica-creadoramente de la filosofía alemana, de la economía política inglesa, del socialismo francés, por muy necesarios que fueron estos tres fermentos, ante todo la dialéctica de Hegel y el materialismo de Feuerbach, para la constitución del marxismo. Lo que había de conducir definitivamente al punto arquimédico, y con él a la teoría-praxis, no se encontraba en ninguna filosofía anterior, más aún, es apenas objeto de plena reflexión en Marx y sobre Marx: «En la sociedad burguesa —dice el *Manifiesto comunista*— domina el pasado sobre el presente; en la

178. K. Marx y F. Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, en *Obras escogidas* I, Akal, Madrid, 1975, pp. 54-55.

comunista, el presente sobre el pasado»¹⁷⁹. Y el presente domina, *junto con el horizonte en él*, un horizonte que es el del futuro, y que da a la fluencia del presente el espacio específico, el espacio de un nuevo y mejor presente susceptible de ser creado. La incipiente filosofía de la revolución, de la modificabilidad hacia lo bueno, se abre, por tanto, en último término, en y con el *horizonte del futuro*; con ciencia de lo nuevo y fuerza para su guía.

Todo el saber estaba referido, hasta ahora, esencialmente a lo pasado, en tanto que sólo esto es contemplable. Lo nuevo quedaba así fuera de su concepto, y el presente, en el que tiene su frontera el hacerse de lo nuevo, se convertía en una perplejidad. El pensamiento en forma de mercancía ha intensificado especialmente esta vieja impotencia tradicional, porque el capitalista hacerse-mercancía de todos los hombres y de todas las cosas les da no sólo alienación, sino que pone en claro: la forma de pensamiento mercancía es ella misma la intensificación de la forma de pensamiento «llegado a ser», *factum*. Este *factum* hace olvidar muy fácilmente el *fieri*, como el producto cosificado lo producente, como el aparente *fixum* a espaldas del hombre lo abierto ante él. Pero la falsa relación recíproca entre saber y pasado es mucho más antigua, más aún, tiene su origen allí donde el proceso del trabajo no es en absoluto objeto de reflexión en el conocimiento, de tal suerte que el saber no es sólo, como hemos mostrado anteriormente, pura contemplación, sino que el objeto del saber es lo absolutamente conformado, y la esencialidad tenía que ser absolutamente esencialidad sida. Aquí tiene su lugar la *anamnesis* platónica: «Porque, en verdad —dice Sócrates en el diálogo *Menón* (81 B-82 A)¹⁸⁰, y alude precisamente a la contemplación en el proto-pasado del alma—, indagar y aprender son en absoluto y totalmente sólo recuerdo». El conjuro de este *antiquarium* contemplativo es el que —independientemente de todas las modificaciones del concepto del conocimiento— ha mantenido a la filosofía hasta Marx no sólo presa en la contemplación, sino también en la mera *relación con lo llegado a ser* típica de toda contemplación. Incluso para Aristóteles, el pensador del desenvolvimiento, la esencia es el *tò tì ἦν εἶναι*, el «qué-era-ser», en el sentido de la determinabilidad conclusa, de la expresabilidad estatutaria. Incluso para Hegel, el gran pensador dialéctico del proceso, el acontecer se inclina totalmente bajo su historia acabada, y

179. *Ibid.*, p. 37.

180. Platón, *Menón*, en *Diálogos II*, trad. de F. J. Oliveri, Gredos, Madrid, 1987, pp. 301-302.

la esencia es la realidad llegada a ser, en la que «se hace una con su manifestación». Marx anota la misma barrera, y no en último término, en Feuerbach:

Toda la deducción de Feuerbach relativa a la relación de los hombres entre sí está sólo dirigida a probar que los hombres tienen necesidad los unos de los otros, y *siempre la han tenido*. Quiere sentar la conciencia sobre este hecho, es decir, quiere, como los demás teóricos, aportar sólo una conciencia exacta sobre un hecho *dado*, mientras que al verdadero comunista lo que le importa es derribar lo existente¹⁸¹.

El efecto de todo ello fue que el espíritu de la *anamnesis* buscaba su fuerza cognoscitiva precisamente allí donde *en menor medida* estaba a decisión *el presente, y menos el futuro*. Mientras que, por tanto, la mera relación saber-pasado se halla en una relación de politicastro con los problemas del presente, y más aún con los problemas decisivos del futuro, o en la relación del punto de vista miope de la clase burguesa, en el *mundo recoleto del pretérito* se siente, por así decirlo, como en el hogar, aunque, claro está, sin que cese por ello el eterno punto de vista de clase. Y tanto más en el hogar cuanto más lejanos en el tiempo se encuentran los objetos, cuanto más adecuada, por tanto, aparece su conclusividad para el sosiego de la contemplación. En la relación saber-pasado las cruzadas permiten por eso, por así decirlo, más «cientificidad» que las últimas guerras mundiales; Egipto, a su vez, aún más alejado, más que la Edad Media. Y el tránsito, al parecer total, de la naturaleza física se ve o se veía como una especie de supra-Egipto o potencia de Egipto, con el haber-llegado-a-ser granítico de una materia, a la que, no sin júbilo metódico, se le llamaba muerta. ¡Qué diferente es todo ello en el marxismo! ¡Qué grande es su fuerza, medida precisamente en el presente! ¡Cómo se corrobora su *nueva ciencia general del acontecer y de la modificación* precisamente en la frontera del acontecer, en la actualidad de la decisión de cada momento, en el dominio de la tendencia hacia el futuro! Desde el punto de vista marxista, el pasado no se encuentra tampoco escalonado de modo creciente y arqueológico, porque la historia, lo mismo protocomunista que como lucha de clases, no convierte en museo ni siquiera sus épocas más remotas; y mucho menos convierte las más próximas, como lo hace la contemplación burguesa, en un *moratorium* científicamente neutral. Mientras que

181. K. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, cit., p. 45.

grandes zonas de la intelectualidad burguesa, sin ninguna relación de saber concreto con el presente, se comportaron frente a él, cuando exigía una decisión, o bien inermes, o bien, en los últimos tiempos, se vendieron por encima de todos los intereses de clase al antibolchevismo, con escandalosa ignorancia e imprudencia. Todavía incluso los incomparables precursores de la sociedad burguesa, los grandes y puros ideólogos de los siglos XVII y XVIII con su relación con el presente y el futuro, se enfrentaban siempre con lo por venir de su clase con ilusiones o con ideales inconcretos excesivos; y ello no por causa de los límites de clase respectivos, sino, en la misma medida, por causa de la barrera ante el futuro, una barrera que hasta Marx se hallaba implícita en los límites de la clase. Todo ello se aúna, cuanto más tiempo pasa tanto más, con la *anamnesis* o la barrera contemplativo-estática del saber frente a lo que realmente se acerca y está surgiendo. Y de igual manera, y ahora de modo totalmente decidido: allí donde la *relación saber-pasado* sólo ve en el presente perplejidad y en el futuro paja, viento, amorfidad, allí capta en absoluto la *relación saber-tendencia* la finalidad de su saber, que es la nueva construcción mediada del mundo. El marxismo como ciencia dialéctico-histórica de la tendencia es de tal suerte la *ciencia del futuro* mediada de la realidad, más la *posibilidad real en ella*; todo ello con el fin de la *acción*. La diferencia con la *anamnesis* de lo llegado a ser, junto a todas sus variantes, no podría ser más evidente; y tiene validez tanto para el iluminante método marxista como para la materia inconclusa iluminada por él. *Sólo el horizonte del futuro, tal como lo traza el marxismo, con el horizonte del pasado como su espacio antecedente, da a la realidad su dimensión real.*

Inolvidable es aquí también el nuevo lugar del punto arquimédico mismo, desde el cual se eleva al quicio. No se halla tampoco muy atrás, en lo pasado, acabado, que es a lo que el materialismo anterior, meramente contemplativo, había rebajado al mundo por medio del análisis. Las consecuencias en los tiempos siguientes, precisamente cuando su papel de desencantador había terminado ya hacía tiempo, iban a ser desenfrenadamente retrógradas; iban a disolver los fenómenos históricos en fenómenos biológicos, y éstos en fenómenos químicos, hasta llegar a la «base» atómica de todo y cada cosa. De tal manera que también de fenómenos de intensa carga histórica, como, por ejemplo, la batalla de Maratón, sólo quedaban movimientos musculares, es decir, que los griegos y los persas, con todo el contenido social de esta batalla, desaparecían en movimientos musculares completamente infrahistóricos. Éstos, a su vez, se disolvían desde la

fisiología en procesos químico-orgánicos, y la química orgánica, por su parte, común a todos los seres vivos, desembocaba, en último término, en la danza de los átomos, como la «base más general de todo y cada cosa». De esta manera no sólo desaparecía totalmente la batalla de Maratón, que se había tratado de explicar, sino que todo el mundo construido se presentaba sumergido en la generalidad de una mecánica total, con pérdida de todas sus manifestaciones y de sus diferencias. El materialismo mecánico veía el gran secreto en esta desintegración atómica, y en ningún otro sitio más; en verdad lo que aquí tenemos realmente es aquella noche de la que Hegel hablaba, la noche en que todos los gatos son pardos¹⁸². Lo que faltaba era lo que precisamente Demócrito, el primer gran materialista, había designado y exigido διασώζειν τὰ φαινόμενα, salvar los fenómenos¹⁸³. Con su materialismo no físico, sino «antropológico», Feuerbach iba a prestar aquí un gran servicio al joven Marx, un servicio que se reconoce en todo el tenor de las «Once tesis». Los átomos, y después toda la biología, se hallan, desde luego, desde el punto de vista evolutivo, en la base de toda otra organización, pero, sin embargo, el *starting point*, como lo llamaría más adelante Engels en *Dialéctica de la naturaleza*¹⁸⁴, y (para la historia) el punto arquimédico es para el marxismo el hombre que trabaja. Sus modos sociales de satisfacción de las necesidades, el «conjunto de las relaciones sociales», tal y como aparece, en lugar del hombre abstracto feuerbachiano, el mismo proceso social de intercambio con la naturaleza: todo ello fue reconocido como la única base relevante y real en lo que al reino de la historia y de la cultura se refiere. Era también una base material, incluso más expresamente material que la de los invisibles procesos atómicos, pero precisamente como más expresa, como históricamente característica, no convertía en noche los fenómenos y caracteres históricos. Al contrario, por primera vez aportaba luz, una luz genuina en la que, a la vez, se hallaba el punto arquimédico, a saber: relación del hombre con el hombre y con la naturaleza. Y precisamente porque el materialismo histórico, a diferencia del unilateral científico-natural, no era contemplativo, pudo descubrir en el lugar específico de su punto arquimédico no sólo la clave de la teoría, sino la palanca de la *praxis*. Así, una vez más, la tesis 10:

182. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, cit., p. 15.

183. Demócrito, en *Los filósofos presocráticos* III, cit., pp. 339 ss., fragmentos 667-669.

184. F. Engels, *Dialéctica de la naturaleza*, Crítica, Barcelona, 1979, pp. 164 ss.

El punto de vista del antiguo materialismo es la «sociedad» *burguesa*; el punto de vista del nuevo es la sociedad *humana*, o la humanidad socializada.

Y una modificación del mundo de esta especie sólo tiene lugar, por su propio sentido, en un mundo de la *transformabilidad cualitativa*, de la *modificabilidad misma*, no en el mundo del siempre lo mismo, de la pura cantidad, del histórico «en vano». Y del mismo modo, no hay un mundo modificable sin el horizonte aprehendido de la posibilidad objetivamente real en dicho mundo; en otro caso, su dialéctica sería la del caminar sin moverse del sitio. Y más poder creador todavía se ha dado a conocer y se convierte en ciencia en la dialéctica universal del marxismo. La esperanza, que Herder quería conjurar hímnicamente en el *Genio del futuro* —«¡porque qué es saber de la vida, y tú / regalo de los dioses, fisonomía profética y del presentimiento, / voz encantada que me cantas!»—, precisamente la *esperanza del saber de la vida* se hizo acontecimiento en Marx, para que lo fuera realmente. El acontecimiento no ha terminado porque representa en sí mismo un único adelante en el mundo modificable, en el mundo con la felicidad implícita. Es lo que anuncia la totalidad de las «Once tesis»: el hombre socializado, aliado con una naturaleza en mediación con él, es la reconstrucción del mundo en patria.

20. RESUMEN. LA CUALIDAD ANTICIPATORIA Y SUS POLOS: OSCURO INSTANTE – ABIERTA ADECUACIÓN

Ahora bien: ¿quién impulsa en nosotros? Uno que no se tiene a sí mismo, que todavía no surge. Ahora no hay más que decir; ese interior dormita. La sangre corre, el corazón late, sin que pueda percibirse qué es lo que mantiene el pulso en movimiento. Más aún, si no surge algún trastorno, nada es percibible bajo nuestra piel. Lo que nos hace susceptibles de excitación no es excitable él mismo. La vida sana dormita como tejiendo en sí misma. Se halla bien dentro en el jugo en el que cuece.

Pulso y oscuridad vivida

Que se vive es algo, por eso, que no se siente. Precisamente este pulso inmediato late solitariamente. Actos como ejecución del querer, del representar, etc., no salen de la oscuridad inmediata de su acontecer.

Pero lo que más oscuro permanece es, en último término, el «ahora» mismo en el que nosotros, como sujetos de vivencias, nos encontramos. El «ahora» es el lugar en el que se encuentra, en el que se pone en cuestión el foco inmediato de las vivencias; y así lo acabado de vivir es ello mismo lo más inmediato, es decir, lo menos ya vivenciable. Sólo cuando un «ahora» acaba de pasar, o en tanto en cuanto es esperado, es no solamente vivido, sino también vivenciado. Como inmediatamente existente, se encuentra en la oscuridad del momento. Sólo lo que en el momento surge o lo que acaba de pasar posee la distancia que la conciencia precisa para iluminarlo. El «qué» y el «ahora», el instante en el que nos encontramos, roe y no se siente. Y de acuerdo con ello, el contenido respectivo de lo que se acaba de vivir no se percibe nunca.

Lugar para un posible avance

Pero lo que se agita en el «ahora» se precipita, a la vez, constantemente hacia adelante. Nunca permanece, por eso, tejiendo en sí mismo, porque el «qué» de la vida es ávido. Por muy poco que se exteriorice su interior, se exterioriza, sin embargo, en que no tiene lo suyo, sino que lo busca, más bien, fuera: en que tiene hambre. Y el «afuera» en el que lo subjetivo interviene tiene que ser, al menos, de tal especie que pueda ser objeto de intervención. Si en el impulso hacia lo que hace falta no hubiera más que toda una serie de muros abrumadores, angostos, fijos, entonces ni siquiera el impulso existiría. Así, sin embargo, hay algo abierto, y su impulso, su deseo, su acción, tiene su sitio. Lo que no es puede todavía llegar a ser, lo que se ha realizado presupone lo posible en su materia. Este algo abierto se da en el hombre, y sueños y proyectos viven aquí. Lo abierto se da igualmente en las cosas, en su borde frontero, allí donde el devenir todavía es posible. Y el impulso no se agota sólo en el arranque o en el espacio libre, allí donde todavía puede caminar, escogerse, separar, tomar un camino, trazar un camino, sino que, fuera del camino, hay en lo objetivamente posible algo que posiblemente nos corresponde y en lo que el impulso no continúa infinitamente insaciado. Lo correspondiente no es, en tanto que tal, fijo y garantizado, no es receptivo, ni menos solucionante, pero espera su posible, y en este sentido es receptivo como esperanzado. En las cosas hay una agitación en la que nuestros asuntos son agitados, una frontera en la que nuestro futuro puede ser decidido. Algo así modificable no es, de ninguna manera, evidente: podría ser que no hay nada nuevo bajo el sol. Pero en la

fluencia de las cosas, es decir, de los acontecimientos, hay aún un «todavía» y un «todavía-no», que es lo mismo que un futuro auténtico, no procedente de un pasado cierto. Tiempos en los que nada acontece han perdido casi el sentido por lo nuevo; viven en la costumbre y lo que se aproxima no es nada, sino algo tan cuadrulado como el ayer. Pero tiempos como los de hoy, en los cuales la historia se halla en la balanza, quizá por siglos, tienen agudizado el sentido por lo nuevo, ventean lo que es el futuro, y lo hacen conteniendo la respiración, trabajando afanosamente a favor de lo que viene, de lo posible que está surgiendo. Tales tiempos son el lugar para experimentar el correlato de lo posible sobre el agrietado llegado a ser. El «ahora» del impulso sólo tiene sitio entre cosas inconclusas, para realizar, para hacer manifiesto, de modo creciente, su contenido.

Fuente y desembocadura: el asombro como cuestión absoluta

Si se realiza adecuadamente, la vida viene allí donde todavía no había estado, a saber: al hogar. Esta posible realización de un algo posible se constituye, sin embargo, *en último término*, en dos momentos: fuente y desembocadura. La fuente se caracteriza por la *oscuridad del ahora*, de donde surge lo realizado, la desembocadura por la *apertura del trasfondo objetivo* hacia el que va la esperanza. Ya lo anotamos: en el realizar mismo hay algo inmaduro y todavía no realizado, y por ello se debilita (véase *supra*, p. 235); esta inmadurez se hace patente en la oscuridad del instante vivido. Y anotamos también: en el trasfondo objetivo o correlato hay apertura, realmente-posible todavía decidable, hay utopía como determinabilidad fronteriza de los objetos mismos (véase *supra*, pp. 246-247); esta madurabilidad se manifiesta siempre como tendencia permanente, como latencia ininterrumpida. Instante oscuro aquí, apertura adecuada allí, designan, en consecuencia, fuente y desembocadura del surgir; son los polos de la conciencia anticipadora, como asimismo de lo que la corresponde objetivamente. Desembocadura, de todas maneras, designa un momento de situación final, que quiere decir algo más que apertura adecuada, que se da, más bien, como *adecuación* abierta. Se señaló también la invariante de un algo siempre mentado o de una finalidad utópica que se halla en la dirección, esta única invariante válida fue asimismo destacada (véase *supra*, p. 265); es el *unum necessarium* en la dirección, el elemento por doquier con disposición idéntica de la situación utópica final. Y además: la adecuación abierta no se pone de manifiesto en experiencias del proceso del mundo en *curso seguido*, con una desem-

bocadura experimentada, sino en la experiencia breve, rara, de una *detención anticipada*. En esta detención se experimentaron, en general, las más concisas intenciones *simbólicas de un absoluto*, primeramente subjetivo, e incluso lírico, y, sin embargo, fundamentado de modo filosófico radical en la cosa misma, a saber: en un relámpago de estado final utópico. Tales experiencias de una situación utópica final no lo fijan desde luego, ya que en este caso no serían experiencias de meras intenciones simbólicas, ni utópicas, ni utópicamente centrales. Pero sí afectan, de hecho, al *núcleo de la latencia*, como última cuestión, con un eco en sí misma. Esta cuestión no es construible respecto a una respuesta ya dada, ni referible a ningún material lúcido ya en el mundo existente. Ejemplos de ello se dan en el libro *Huellas*, donde se elucida «lo interrogante, lo infinitamente sorpresivo», valiéndose de un pasaje de Hamsun¹⁸⁵. Muy especialmente, empero, en el *Espíritu de la utopía*, donde se designan, por primera vez, tales últimas intenciones simbólicas como «forma de la cuestión inconstruible», es decir, como forma de la cuestión no construible ni adaptable a una solución dada ya de antemano:

Una gota cae y ahí está; una choza, un niño llora, en la choza una vieja, fuera el viento, el páramo, la tarde del otoño, y también está ahí, exactamente lo mismo, o bien leemos que Dimitri Karamazov se asombra en sueños de que el campesino dice siempre cosas «infantiles», y presumimos que aquí podríamos encontrarlo; «la rata que se desliza mientras puede. ¡Ay si tuviera unas migajas de pan!». Y en este breve, desdeñoso y singular verso de la *Canción de boda* de Goethe sentimos que en esta dirección se encuentra lo indecible, lo que dejó el adolescente de su mano cuando salía de la montaña; «no olvides lo mejor», le había dicho el anciano, pero nadie podía nunca descubrir en el concepto este algo insignificante, profundamente oculto, inmenso¹⁸⁶.

Se ve aquí que son motivaciones y contenidos improprios aquellos a los que el sujeto se inclina en cada caso; pero, sin embargo, en ellos, distintos para cada persona, aunque siempre idénticos en significación, se anuncia la materia del más profundo asombro entre sujeto y objeto, ambos en afección penetrante, identificados en un momento. La cuestión inconstruible, absoluta, discurre así hacia el momento, hacia su oscuridad. No como iluminación, pero sí como alusión inconfundible a la oscuridad inmediata del «ahora», en tanto que su latencia material central se reproduce siempre en tales cuestiones

185. E. Bloch, *Spuren*, Berlin, 1930, pp. 274 ss.

186. E. Bloch, *Geist der Utopie*, 1918, cit., p. 364.

asombrantes, en tales asombros interrogativos. Si el contenido de lo que se mueve en el «ahora» surgiera positivamente en el momento —un «mantente un instante, eres tan bella»—, entonces la esperanza pensada y el mundo esperado habrían llegado a su meta.

Una vez más: oscuridad del instante vivido; carpe diem

Como ya queda dicho, lo que nos hace susceptibles de irritación no se irrita a sí mismo. Dormita cálido y como, a la vez, oscurecido, y es lo que menos se despierta con sensibilidad. Y también la sensibilidad de incitaciones interiores y exteriores participa, allí donde se sumergen en el «ahora», en la oscuridad de éste. Al igual que el ojo apenas ve en el punto oscuro donde el nervio penetra en la retina, tampoco hay ningún sentido que perciba lo acabado de vivenciar. Este punto oscuro en el alma, esta oscuridad del momento vivido, tiene que ser diferenciado de todos los procesos que la oscuridad ha hecho olvidados o pasados. Cuando la noche cubre crecientemente lo pasado, se trata de algo superable, el recuerdo ayuda; más aún, lo pasado históricamente se encuentra de manera especialmente objetivada, aunque con lagunas, ante la conciencia observadora. La oscuridad del instante acabado de vivir permanece siempre en su dormitorio; la conciencia actual sólo se da en relación con una vivencia acabada de terminar o con una vivencia que se aproxima y su contenido. El momento vivido permanece con su contenido esencialmente invisible, y ello tanto más seguro cuanto más enérgica es la atención dirigida a él: en esta raíz, en el en-sí vivido, en la inmediatez detallada, el mundo entero está aún en tinieblas. En la inmediatez detallada: ¿tiene lugar, desde luego, toda *vivencia* detalladamente y atomísticamente, es decir, *en el instante y como tal*? Los psicólogos vitalistas lo niegan, y dejan fluir lo anímico sin pulso. James, por ejemplo, independientemente de que admite *transitive parts of the consciousness*, ve la vida psíquica como una corriente. Entre los vitalistas, muy especialmente en Bergson, la división es tenida como algo artificial, como abstracción científico-ideal, establecida, al parecer, según modelos matemáticos; el instante mismo no sería, de acuerdo con ello, un encontrarse inmediato, deslizante y discreto a la vez, sino una ficción construida. Sin embargo, toda esta distracción vitalista del instante resulta completamente incompetente en el caso actual, porque el pulso puntual es parte de la vida, no es una abstracción de ella. Abstracta es, en cambio, la corriente misma de los vitalistas de la conciencia, porque les falta el pulso pulsante, este elemento de la corriente vital, a diferencia de los cantos rodados sin olas, sin

interrupción. La imagen de la corriente de la conciencia muestra su propio carácter abstracto en que no contiene casi nada de una verdadera corriente, en que es, más bien, estacionaria en sí. La corriente de la conciencia de los vitalistas es ahí tan poco corriente real, que no muestra ni fuente ni desembocadura y, sobre todo, no tiene nada en común con el único concepto concreto de la corriente, con el del proceso, el cual consiste decididamente en interrupciones o, lo que es lo mismo, en momentos dialécticos de la conexión dialéctica. Si bien es cierto que el proceso no está «compuesto» por estos momentos, de acuerdo con una concepción en sí misma cosificada-mecánica, no es menos cierto que debe su carácter discontinuo precisamente al «pulso de lo vivo», como dice Hegel. James, y también Bergson, no sólo se hallan en este punto detrás de Hegel, sino también detrás de Hume, el a-dialéctico, mucho más cercano a ellos. La teoría de Hume de los *indivisible moments of time and consciousness* es mucho más concreta que la simple concepción superficial: corriente de la conciencia cosificada en una abstractividad sin pulso. De Hegel mismo podría aquí experimentarse lo exacto, por lo menos por lo que se refiere a lo temporal, en el supuesto «continuo del acto»:

Mientras que se percibe un movimiento, tiene lugar momento por momento una aprehensión-como-ahora, en la que se constituye la fase actual del movimiento mismo. [...] La fluencia no es en absoluto fluencia, sino que cada fase es de una y la misma forma [...] La forma consiste en que un «ahora» se constituye por una impresión, y en que a éste se une un resto de retenciones y un horizonte de protenciones¹⁸⁷.

Ninguna fluencia puede ser pensada, ni menos ser entendida dialécticamente, sin aquel en-medio-del-ahora en su tiempo, que no es él mismo tiempo, sino el «extraño algo» del que habla Platón, de donde surge el tiempo (no la concepción del tiempo) de la corriente real del movimiento y en donde el movimiento se halla unido con la misma tranquilidad intranquila. Platón, que conocía mejor que James y Bergson el continuo discontinuo, describe por eso decisivamente el instante (τὸ ἐξαίφνης, lo repentino). Aquí figura como momento de tránsito entre movimiento y reposo, reposo y movimiento:

Porque del reposo no trasciende nada mientras se halla en reposo, ni del movimiento mientras todavía se mueve; sino que el instante, este

187. E. Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad., introducción y notas de A. Serrano de Haro, Trotta, Madrid, 2002, pp. 95, 136.

algo extraño, se encuentra entre el movimiento y el reposo, no perteneciente a ningún tiempo; y en él y desde él va lo movido al reposo y lo reposado al movimiento¹⁸⁸.

Y, en último término —referido a la fluencia como a algo que va hacia la desembocadura (reposo)—, tanto el tenor del plan fáustico como de la mística afín a él llevan en sí el instante y no como abstracción. «Mantente un instante, eres tan bella»: ello tiene que poder ser dicho al instante como algo supremo, también a aquel totalmente plenificado y tan constante, tan resistente al que apunta la mística de Eckhart como el *Nu* (*nunc stans*) de la perfección. Todas estas manifestaciones, tan diversas entre sí, se unen en el reconocimiento de un «ahora» real; a diferencia de la corriente abstracta de los vitalistas. Y queda, en último término, el pulso, que ofrece el modelo al carácter instantáneo intermitente de la conciencia, o, para decirlo mejor, que tiene lugar en el organismo como correspondencia. Partiendo de la pulsación se experimenta el instante anímico en el golpetear de su «ahora», en la precipitación hacia adelante, y también en lo transitivo de todos los instantes. Mas, desde luego, no se muestra en esta inmediatez, el vislumbre no va más allá que a poder designar y experimentar como oscuro el instante vivido. Y a ello ha de añadirse lo decisivo, de que en todo lo anterior el problema va más allá de la mera psicología: la oscuridad del instante vivido es modélica para la oscuridad de lo objetivo. También para el no-tenerse de aquel elemento temporal intensivo que no se ha desarrollado todavía en el tiempo y en el proceso como en su contenido. No lo más lejano, por tanto, sino lo *más próximo es todavía completamente oscuro*, y ello precisamente porque lo más próximo es lo más inmanente; *en este algo más próximo se encierra el nudo del enigma de la existencia*. La vida del «ahora», intensiva en su sentido más propio, no ha sido llevada ante sí como vista, como desentrañada; y por eso es, en la menor medida, existencia y, menos aún, revelación. El «ahora» del *existere*, que mueve todo y en el que todo se mueve, es lo menos experimentado de todo; se mueve constantemente bajo el mundo. Constituye aquello a realizar que menos se ha realizado, una activa oscuridad instantánea de sí misma.

De donde surge la conclusión extraña de que ningún hombre está ahí verdaderamente, vive. Porque vida significa, en efecto, estar ahí,

188. Platón, *Parménides*, en *Diálogos*, trad., introducciones y notas de M.^a I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. L. Cordero, Gredos, Madrid, 1988, pp. 110-111.

no estar antes o después, pregusto o trasgusto. Significa cortar la flor del día, en el sentido más simple y más fundamental; significa comportarse concretamente respecto al «ahora». Pero precisamente porque nuestro más próximo y propio incesante estar ahí no lo es, ningún hombre vive realmente, y no vive precisamente desde esta vertiente. El *carpe diem* en un gozo rápido, impensado, parece tan simple, tan extendido, y, sin embargo, es tan raro que, como el verdadero corte de la flor, no tiene lugar en absoluto. Nada es precisamente más fugitivo del presente que aquel *carpe diem* que parece sumergirse en el gozo del «ahora», nada menos cargado de ser, ninguna mayor trivialidad *ante rem*. El coger la flor del día no se puede por eso llevar a cabo tan rápidamente, a no ser que el «mantente un punto» dirigido al instante se convierta, de hecho, en el lecho del abandono. La holgura primigenia tiene, sin duda, su honor; pero, al parecer, sólo tiene su lugar propio en el sótano de Auerbach o, incluso, en el placer filisteo de la posesión. Ya anteriormente (pp. 221 ss.) trajimos a la memoria a Lenau y a Kierkegaard como no-maestros —no sin reservas, pero muy memorables— del *carpe diem*. Ambos estaban condenados a ver la imagen de la amante con ella misma en el tumulto. Puede tratarse de debilidad vital, pero, sin embargo, el enorme argumento de la Helena egipcia nos muestra que el caso no se agota con debilidad, ni tampoco con excesividad romántica ni con una especie de neurosis utópica. El *carpe diem* corriente no va más allá de lo meramente impresionable, de la superficie del momento, placentero o doloroso, más aún, y en contra de lo implicado por Horacio, es lo más disperso, lo inquieto, lo desprovisto de presente en sí mismo. En resumen: así como la curiosidad no es utópica, así tampoco domina al ser el *carpe diem*, que precisamente salta de un instante al otro, deshaciendo el día en el día. Un auténtico contacto con el momento lo hay tan sólo en vivencias intensas y en giros decisivos de la existencia, bien sea de la propia, bien sea de la época, en tanto que la mirada las percibe serenamente. Hombres de acción extraordinarios parecen ofrecer un auténtico *carpe diem* como decisión en el instante requerido, como fuerza cuya ocasión no desatienden. Mommsen ejemplifica esta fuerza en César, la denomina «sobriedad genial», y prosigue significativamente:

A ella le debe la capacidad de vivir enérgicamente en el momento imperturbable por el recuerdo o la expectativa; a ella le debe la facultad de actuar en cada instante con fuerza concentrada¹⁸⁹.

189. Th. Mommsen, *Historia de Roma II*, trad. de A. García Moreno, Aguilar, Madrid, 1956, 1987, p. 960.

Ahora bien: César y la mayoría de los hombres de acción de la sociedad clasista, es decir, de la historia *no comprendida*, ¿captaron asimismo en su contenido histórico el instante que actuaron? Este caso es tan raro que, como único ejemplo, sólo se nos ofrece casi el de Goethe, un hombre, por lo demás, que no lo era de acción, pero con una mirada concreta sin igual. Aquí habría que mencionar la frase de Goethe el día de la batalla de Valmy: «De aquí y a partir de hoy se sigue una nueva época de la historia universal, y podéis decir que habéis estado presentes»; pero no hay muchas de estas actualizaciones. No hay muchas observaciones de un instante por lo demás inadvertido: como un instante transitorio con el más fecundo de los motivos, como una juntura de mediaciones ramificadísimas entre el pasado y el futuro, en el medio del «ahora» invisible. Sobre la inmediatez descende una luz repentina, no histórico-horizontal, sino vertical violenta, de tal manera que parece casi ser mediada, sin cesar, por eso de ser inmediata o de proximidad extrema. El más grandioso ejemplo de una actualización *comprendida* lo dan los análisis de situación de Marx y Engels al comienzo de *El Dieciocho Brumario*¹⁹⁰. Y Lenin captó durante toda su vida lo presente con penetración histórica, hasta aquel *carpe diem* reflexionado cuya grandeza se llama Revolución socialista de Octubre. Todo ello presuponía ya, desde luego, un comportamiento completamente incontemplativo, a saber: un comprender y asir las fuerzas impulsivas actuales del acontecer. Ello es irrealizable para la sociedad clasista, a la cual el producto le impide ver lo verdaderamente productor; pero, sin embargo, el camino adecuado para la actualidad activa no ha hecho más que comenzar con el análisis de la situación. Su objetivo consiste en la elucidación de lo que, todavía oculto, impulsa en el último fundamento esencial del acontecer. Eso sí, todas las sociedades se ven recorridas por experiencias no sólo líricas, sino auténticamente filosóficas de la cuestión inconstruible, la del asombro absoluto, un incipiente *carpe diem* en el sentido no corriente, auténtico; y sin embargo, cuánto recelo, cuánta mera *intención*-símbolo hay en esta insignificante mística cotidiana, la única que queda, la única que merece quedar. En lo demás y por doquier, la situación del «ahora» es la del no-está, e incluso el aquí todavía de este no-está constituye una *zona del silencio, precisamente allí donde se toca la música*. En virtud de ello, no sólo el existir, sino, sobre todo, el sujeto del existir se encuentra en el incógnito, es decir,

190. K. Marx, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, en K. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*, cit., pp. 246-351.

precisamente lo impulsante y, en último término, el contenido del existente mismo. Para ello lo decisivo sería sólo el *pleno carpe diem*, de tal manera que lo actual-existente y su entorno espacio-temporal colindante no se hiciera turbio y difícil por la proximidad, que posee esa dificultad inmediata de vivencia. Pero los instantes pulsán inadvertidos, no vistos; su *presente* se encuentra, en el mejor de los casos, en el vestíbulo de *su presencia todavía no consciente, todavía no llegada a ser*.

*Oscuridad del instante vivido, continuación:
primer plano, espacio nocivo, melancolía del cumplimiento,
automediación*

La oscuridad vivida es tan intensa, que ni siquiera queda limitada a su más inmediata proximidad. Al contrario, penetra también en su entorno, en el tiempo que se anuda al preciso «ahora» y en el espacio que se anuda al preciso «aquí». Esta penetración impide que la vivencia real de la proximidad, sobre todo cuando es un *aconteciente*, adquiera la distancia oportuna y tranquilizadora, es decir, impide que pueda ser observada de la manera corriente. De esta forma surge la penumbra del primer plano actual del momento, una penumbra peculiar, no fácilmente observable, pero tampoco fácilmente captable y cognoscible. Algunos refranes saben de ello mejor que la mayoría de los pensadores anteriores, como, por ejemplo: «Lo que él teje, no lo sabe ningún tejedor», o bien: «Al pie del faro no hay luz». Y precisamente porque se hallaba en plena luz, ¿no fue Edipo el último en saber que se había casado con su propia madre? El enigma de la Esfinge, observable desde fuera, lo había poco más o menos resuelto, pero respecto a su propio caso, como algo inmediatamente próximo, se comportó desvalidamente. Y así también en el texto incomprendido del «tiempo del ahora», del «espacio del aquí», allí hasta donde avance la mera observación, partiendo de la distancia, de lo consuetudinario. Esto se traiciona de la manera más clara, como ya hemos observado (p. 334), tan pronto como la consideración cosificada, como de algo petrificado, llegado a ser, se acerca al presente y trata de decir su palabra sobre esta proximidad, *aconteciente*, *deviniente*. Entonces se desgarra la costumbre en la clase de conexiones a las que había dado lugar el mantenimiento de la distancia muy allá en el pasado. Ya la relativa proximidad del siglo XIX deja característicamente perplejos a los historiadores burgueses cuando se acercan a esta centuria en el curso de su exposición. Y hay que recordar la total

y asombrosa falta de rigor científico de estos historiadores cuando la historia pasa a la guerra mundial; el erudito se transforma ahora en el maestrillo politicastro o también patriotero. Y ello no sólo por razón del comportamiento inconcreto, condicionado por la clase, del burgués respecto a los anejos del «ahora», sino que esta miopía especial, junto a los intereses ideológicos falsificadores, es favorecida centralmente por el derrumbamiento general de la sedicente consideración objetiva, tal como la provoca la proximidad, y los juicios erróneos del partidismo burgués se precipitan con interés singular en la brecha de la inmediatez actual, que no puede ser aprehendida nunca por la mera contemplación. En tanto y hasta el punto en que se refiere a la dificultad de lo actual, junto con el *primer plano del ahora*, *primer plano del aquí* unidos a él, todo ello puede ser aclarado por medio de un problema del *paisajismo*. El problema de lo actual reza pictóricamente: ¿dónde comienza en un cuadro el paisaje representado? El pintor no se pinta a sí mismo, a pesar de que se encuentra inmediatamente a sí mismo en el paisaje como el anillo más íntimo de lo inmediato. Sin embargo, también el segundo anillo de la inmediatez, el primer plano en sentido propio del cuadro, es sólo con dificultad objetivable; se halla siempre demasiado próximo al punto en que se encuentra el artista. Y precisamente la confusión que surge de la proximidad produce la relativa falta formativa también del primer plano espacial, su no-pertenencia al paisaje en sentido propio. El paisaje representado no comienza sólo, por tanto, como es evidente, fuera del pintor que lo pinta, sino también más allá de los objetos desperdigados de su entorno inmediato. Esto se hace claro con un concepto extraído de la física de la bomba neumática: el primer plano es *espacio nocivo*, es decir, un espacio del que no se ha escapado todavía totalmente la atmósfera. En nuestro caso, la atmósfera de la inmediatez, la oscuridad duradera y el desorden duradero del «ahora» y «aquí», de la proximidad. Por eso, a las preguntas ¿dónde comienza el paisaje?, ¿dónde comienza la objetivación conexas?, sólo puede responderse más allá del espacio nocivo, a distancia de él, exactamente allí donde la oscuridad de la inmediatez y de sus estribaciones comienza a desaparecer. Y como entre el sujeto y el objeto de la observación se halla siempre este curioso interespacio, precisamente como espacio nocivo *sui generis*, del que todavía no se ha alejado suficientemente la atmósfera de la inmediatez inmediata, el difícil primer plano de la imagen del paisaje y su problema responden metódicamente de modo preciso a la dificultad ya mencionada de la actualidad *que acontece, que acontece en el tiempo*. Dentro de ésta,

desde luego, la acción de la oscuridad vivida tiene consecuencias incomparablemente mayores que la cosa misma en el relieve de observación espacial, y no se trata sólo de un ejemplo de ella, como en la composición pictórica. Esto se pone ya de manifiesto en que el espacio del aquí como *primer plano espacial* puede pasar al paisaje, incorporarse, por así decirlo, a él, en que no se revela un resto inconcluso de proximidad en la serenidad de esta conclusión. El tiempo del ahora, en cambio, como *primer plano del tiempo*, no se traspone, sin más, en lo aprehensible, configurable, cognoscible, y —una nueva dificultad— tampoco *sin más en la cognoscibilidad*, que no es una observación pasiva, sino *saber activo de la tendencia*. En otro caso, en efecto, esta cognoscibilidad tendría que aprehender de modo tan plenamente objetivo el entorno posterior del «tiempo del ahora», es decir, el futuro, como, *mutatis mutandis*, la imagen del paisaje el paisaje detrás del «espacio del aquí». Lo que, como se sabe, no puede ser el caso respecto al futuro, a excepción de los pasos que, de manera inmediata o posterior, hay que dar, y no es posible ni siquiera en la ciencia fundamental del acontecer dominado, en la ciencia concreta de la tendencia, en el marxismo. Y no es posible porque lo futuro —a diferencia de lo lejano espacialmente— contiene él mismo tanto «ahora» *indominado*, es decir, tanta oscuridad, como el «ahora» mismo contiene todavía futuro *hermético*, es decir, novedad, y se precipita hacia ella. El pasado, este algo sólo aparentemente, sólo para la contemplación concluso, y por eso sólo aparentemente comparable con el espacio objetivado del paisaje, aparece en la conciencia temporal como en la fase temporal sólo después, sólo después de precipitarse en el futuro, y no es por eso comparable con el paisaje objetivado, tal como se afecta a la actualidad del espacio y se da detrás de ella como concluso. Y al contrario: la capacidad de futuro de la actualidad del «ahora» se prosigue continuamente —por encima de todas las formas de pasado— también en su actualidad de primer plano y en todos los entornos de su horizonte. En tanto, empero, que el futuro pertenece de tal manera a la actualidad, participa también el futuro con todas sus objetividades de primer plano y de horizonte en la oscuridad del instante vivido. Y participa de una manera que constituye la *propiedad más esencial del futuro*, una propiedad cerrada a la contemplación, pero también relativamente desconocida al saber de la tendencia. Esta *conexión de oscuridad del instante y de oscuridad del futuro* se formuló, por primera vez, de la siguiente manera en el *Espíritu de la utopía*:

La oscuridad se intensifica tan pronto como no sólo nosotros, sino también lo otro con las espaldas vueltas, permanece indeciso, tan pronto como nos volvemos a lo *porvenir*, el cual, en tanto que es, sobre todo, nuevo, no significa otra cosa sino nuestra *oscuridad ampliada*, nuestra oscuridad en el alumbramiento de su seno, en la ampliación de su historia posterior; y de igual manera se intensifica frente a Dios como el problema de lo nuevo radical, el cual para ser no tiene que hacérsenos simplemente visible; de tal suerte que todo el proceso universal quedaría reducido a una relación de movimiento entre dos realidades «separadas», sino que se tiene a *sí mismo* sólo como *esperanza*, como no-para-sí, y a nosotros en el oscuro no-acontecido, todavía no-real¹⁹¹.

De acuerdo con esta inquietante formulación, la oscuridad del instante vivido coincide por eso, en toda su profundidad, con la forma de existencia esencial, pero no existente, del contenido del objetivo, al cual se apuntaba antes bajo la denominación mitológica de Dios, y que, según el pasaje citado, es justamente el no-existente, no-producido contenido del objetivo del existir mismo. El *carpe diem*, o presente del contenido absoluto del objetivo, se encuentra, sin embargo, sobre el mismo suelo en que se encuentra el sujeto del existir, y del mismo suelo falta todavía como realizado el contenido del objetivo: del suelo de aquel hogar no iluminado de la existencia, que es, *designado amitológicamente, agente como núcleo de la materia en desenvolvimiento*. Tan lejos, a tal profundidad, por tanto, llega la oscuridad de raíz del instante vivido; de modo tan preciso se halla coordinada en ambos al *novum*, al *ultimum* del contenido. Y es, de igual manera, el mismo futuro: lo contenido en el seno de los tiempos, llamado a sacar a luz lo contenido en el instante. Únicamente el poder-ser, abierto y fomentado con guía poderosa, trae a sí y hace surgir el ser inmediato del instante oculto e impulsante; únicamente este abierto *transcendere* al *novum* abre en su contenido el existir inmanente. Cuanto más próxima aquí la presencia respecto al creador existencial del acontecer, es decir —históricamente—, respecto al hombre, cuanto más radical la autoaprehensión del sujeto formador de la historia, tanto más se diluye la actualidad ciega, tanto más penetrantemente puede ser conocida como punto de tránsito de mediaciones dialécticas ampliamente ramificadas. La oscuridad en sentido propio, metafísica del instante vivido, no se clarifica por medio de esta aprehensión histórica del sujeto, o sólo en sus comienzos; pero, sin embargo, el

191. E. Bloch, *Geist der Utopie*, 1918, cit., p. 372.

problema del primer plano con la cisura del «ahora» y del «aquí» en las reproducciones de la conexión del mundo puede ahora, por fin, ser captado firmemente. Es superado convirtiéndose en el problema del punto de tránsito en mediación y, aquí, de la decisión actual-concreta en la frontera del acontecer mundial.

No es que con ello vaya a desaparecer esta cisura en la vida, es decir, tampoco en una vida no-contemplativa. Porque, en último término, la acción de la oscuridad vivida no queda limitada tampoco a los múltiples primeros planos indicados. Sino que el punto ciego, ese no-ver el «ahora» y «aquí» que se presentan inmediatamente, aparece también en toda *realización*. Más aún, la distancia demasiado próxima enturbia sólo la mirada, mientras que la forma de realización existente hasta ahora se entenebrece no en un primer plano cualquiera, sino en lo realizado mismo. Tampoco el auténtico *carpe diem* está libre de esta melancolía, siempre que no sea simplemente presencia de ánimo, sino que corte los frutos de una esperanza cumplida. Y si esta melancolía perdona las experiencias del asombro central en la cuestión inconstruible, ello es sólo porque contienen sólo síntomas relampagueantes de un «ahora», «aquí» y «ahí» existentes, y sólo también en objetos vicarios, y a menudo extravagantes, pero no en la cosa realizada en y para sí misma. Por doquier hay, por lo demás, una cisura, incluso un abismo en el realizar mismo, en la aparición actual-actuada de lo tan bellamente previsto y soñado; y este abismo es el del *existere* mismo no abarcado. La oscuridad de la proximidad da, por tanto, también el *último fundamento para la melancolía del cumplimiento*: no hay paraíso terrenal sin las sombras que, al entrar, arroja todavía la entrada. No se trata sólo de la amenaza del fracaso, cuando deben realizarse sueños demasiado audaces o cuando sueños demasiado sublimes ponen en peligro su realización. Un resto en el realizar mismo se siente y se encuentra todavía allí donde se han realizado sueños adecuados, o cuando parece que hacen realidad con todo lo que se es, con el alma y la vida, imágenes monumentales ensoñadas. Hay un realizar que prescinde de la acción del realizador mismo y no la contiene en sí; hay ideales que se presentan como distantes, ajenos a la tendencia, fijos abstractamente y que escamotean así también lo inconcluso, irrealizado, de sus realizadores. Precisamente en la melancolía del cumplimiento se apunta tanto este algo no cumplido en lo más profundo del sujeto, como se critica lo insuficiente en la fijación del ideal. *Se trata, por tanto, también de poner en libertad creciente el elemento del realizar, al mismo tiempo que el elemento de la sociedad futura*. Algo semejante lo vimos ya en el problema de la realización (la

Helena egipcia): precisamente cuando alcanza su objetivo de realización, el contenido desiderativo o ideal llega a un punto de realidad más oscura que la que poseía antes en su carácter real, vago, utópico, meramente esenciante. Hay que repetirlo: por mucho que suprima la distancia contemplativa, la realización no causa nunca la impresión total de realización, *porque en el factor-sujeto de la realización misma hay algo que todavía no se ha realizado en ningún punto*. El factor-sujeto en la impulsión a la existencia no está todavía él mismo ahí, no está predicho, objetivado, realizado; esto se anuncia, en último término, en la oscuridad del instante vivido. Y este incógnito permanece siendo siempre el obstáculo principal implícito en toda realización que quiere ser plena. Alejar este obstáculo, educar al educador mismo, crear al creador mismo, realizar al mismo realizador, he aquí el objetivo de todos los deseos soñados por los humanistas; son los más radicales y también los más prácticos. *Creciente automediación del productor de la historia* no es, por eso, la ayuda para realizar concretamente anticipaciones concretas de la tendencia, sino que es también la ayuda para iniciar la realización sin su peculiar resto amargo. Sin aquel menos restante que designa él mismo lo inmediato del existir que queda oscuro, y que constituye, en último término, el fragmento de no-llegada en la llegada. Un ser humano que no se halla afectado en el círculo de su existencia por nada que le sea ajeno, un realizador él mismo realizado: he aquí el concepto límite de la realización como cumplimiento.

*Una vez más, el asombro como cuestión absoluta,
tanto en la forma de angustia como de dicha;
el arquetipo puramente utópico: el bien supremo*

Lo que se agita en el «ahora», hemos dicho, se precipita asimismo como futuro hacia adelante en lo abierto. Este algo abierto tiene, sin embargo, tras de sí un lugar anímicamente doble, desde el que espera sus frutos y desde el que éstos son también impulsados. De los dos lugares, *el uno* es la angustia, justamente como tal, que es tanto mayor cuanto más inciertamente puede esperar sus motivos desde todos los puntos. No se trata de la angustia neurótica, que puede proceder de una libido sin posible empleo, ni tampoco de la angustia real en situaciones peligrosas, sino de una angustia tan incondicionada como referida a lo definitivo. También los sueños de angustia, como ya hemos indicado, incluso el terror de los niños ante la oscuridad, lindan sólo atávicamente con esta angustia, aunque designan su direc-

ción. El infierno estaba poblado para el fiel por toda una serie de tales fobias, incluso cuando la angustia externa, la experimentada frente a la naturaleza desconocida, no tenía por qué ser tan grande. Gracias a la Ilustración el infierno ha desaparecido, pero, sin embargo, ha permanecido el problema correlativo del terror que penetra hasta lo último, del terror metafísico. Su residencia es el «ahora», la fisura sangrienta en la oscuridad del «ahora» y de lo que se encuentra en él. No hay duda de que existe tal terror inmediato, ni tampoco de que es de otra naturaleza que la terrible angustia real ante lo realmente llegado a ser. Su elemento es el *instante insoportable*; una construcción muy a menudo patológica, aunque no siempre un espanto casi abatiente en sí mismo. En el aura antes del ataque, la epilepsia parece estar en relación muy precisa con esta insoportabilidad, y la paranoia le ofrece las imágenes más próximas al sueño de angustia, el sueño de angustia diurno. El fragmento de Büchner sobre el poeta Lenz en los comienzos de su enajenación nos informa sobre ello de modo involuible:

¿No lo oyen ustedes? —se pregunta el poeta desvariado—, ¿no oyen la voz terrible que grita por todo el horizonte, y a la que, de ordinario, se llama el silencio?¹⁹²

Y en el *Woyzeck* de Büchner la angustia es despertada por doquier por una nada bramante, por el viento, por el cielo de la tarde, por la expectativa de un algo negativo bajo y sobre todas las cosas, por toda dirección desde la que se amenaza a la pobre criatura¹⁹³. En todos estos testimonios, tan distintos entre sí, la angustia aparece como la expectativa del lado indeterminado y más tenebroso, del lado de la nada sofocante, rígida en lo realmente posible. Este algo irreproducible se encuentra apuntado plásticamente en la *Melancolía* de Durero y, desde luego, más acá y más allá de las relaciones astrológicas contenidas en la obra. También más allá del Saturno que reverbera de los ojos de la figura de mujer, cuyos emblemas llenan la lámina, sólo interrumpidos por el cuadrado más amable de Júpiter en el muro, detrás de la figura. Pero Saturno, el signo de la cavilosidad, aunque también de la concentración, no explica —si bien es el signo del infortunio— el fondo al que la melancolía mira. Concentración se

192. G. Büchner, *Lenz*, en *Obras completas*, trad. de C. Gauger, Trotta, Madrid, 1992, p. 155.

193. G. Büchner, *Woyzeck*, en *Obras completas*, cit., p. 187.

encuentra sólo en los ojos de la figura, quizá en el cubo del primer plano, quizá incluso en el perro encogido que dormita, pero no en el conjunto de los objetos, no en el objeto al que la figura dirige la mirada. Este objeto mismo no se encuentra en la lámina, pero el conjunto insinúa justamente su condición plenamente dispersa. Dehio señaló acertadamente lo disoluto de este interior: el compás descansa ociosamente en la mano, una luz dispersa, melancólica, cae sobre objetos desparramados, bien lejos todo del orden que suele distinguir los aposentos de los eruditos del siglo XVI. No hay mayor contraposición que la que se da entre este conjunto y el bien ordenado de la lámina *San Jerónimo en la cueva*. Y por eso: la lámina de Durero *Melancolía* caracteriza con medios astrológicos la angustia como el roce con un posible abismo, que no tiene ni siquiera un suelo contra el que se estrella la caída. La lámina caracteriza el estupor en el que se petrifica una desesperación abierta al «ahora» permanente; la *Melancolía* de Durero es, por eso, el documento inapreciable del *asombro negativo*, precisamente sin espectros ni infierno, incluso sin la determinabilidad de Saturno. También en lo *negativo*, por tanto, hay figuras de lo inconstruible, de la cuestión absoluta, hay instantes insoportables del asombro. En su sentido son más diluidos que sus cualidades positivas porque son sólo precisos en que significan horror radical e indeterminado, en el lugar del abismo. Ahora bien: el abismo no existe sólo en este lugar, lo gorgónico no se encuentra ni siquiera en la melancolía, sólo en el mundo, sino que, además del estupor del asombro, hay también justamente un sosiego del asombro a lo san Jerónimo, y este sosiego apunta intencionalmente al *otro lugar* de lo todavía abierto. Porque el intercambio de visiones, el «contrasentido de las palabras primigenias», que se echaban de ver en todas las situaciones afectivas radicales, especialmente en los afectos de la espera, faltan menos que en ninguna otra parte en el asombro radical. De aquí que la misma motivación que provoca el asombro negativo puede también provocar lo *positivo del asombro*. Y el lugar es aquí también, siempre, el «ahora», aunque no como fisura sangrienta en la oscuridad del «ahora» y de lo que se encuentra en él, sino que la esperanza comienza a florecer al descargar la intención simbólica positiva en esta oscuridad, confirmada enigmáticamente en lo insignificante. El elemento de este asombro positivo es el *instante cargado de sosiego*, aquel instante en el que una percepción, en otro caso perfectamente indiferente, o una imagen conmueve y presenta feliz la intensidad del existir. En *La muerte de Iván Ilich*, Tolstoi habla de arbustos en la tormenta de nieve; la tormenta y el frío dominan

antivitalmente, el paisaje mismo se encuentra terriblemente abandonado, y sin embargo, o precisamente por ello, en una accidentalidad indecible, en este paisaje aparece repentinamente retorno y respuesta, más central que en cualquier apoteosis. Tolstoi combina incluso la pequeña, casi ridícula accidentalidad central del arbusto en la tormenta de nieve con los grandes, raros momentos en los que a los hombres, la mayoría de las veces en el momento de la muerte, parece surgir uno y todo ante la vista. Un arco se tiende hasta la vivencia de Andrei Bolkonski, herido de muerte en el campo de batalla de Austerlitz, que mira como nunca el cielo estrellado, como también hasta la vivencia unitaria de Karenin y Vronski en el lecho de muerte de Ana. Pero hay que decirlo también: esta *unio mystica* con sentido, eternidad, totalidad es, a su vez, demasiado grande y demasiado determinada, demasiado precisada en su objeto teológico, para bastar a la modestia de lo aparte, nunca formulado. En todas las experiencias religiosas la casa se encuentra como real, tal y como si sólo la ceguera de los hombres fuera la causa de no verla, sólo la debilidad de la carne es la causa de no entrar en ella. Y, sin embargo, la referencia a las significantes intenciones simbólicas es inevitable y se encuentran contenidas en todas estas perplejidades como gérmenes de un *summum bonum*, de un ahí humanamente adecuado. El ahí que así se anuncia se halla, sin embargo, en mera posibilidad real, y todas las intenciones simbólicas positivas provocan sólo su signo en el hombre, aunque sí este signo; pronuncian en el silencio anticipado el nombre comprensible-incomprensible de la buena existencia. Y asimismo lo pronuncian en el apartamento central, muy próximamente a la afección angustiada, con una concentración tan tajante, tan indecisa. La utopía del final roza al hombre en tal asombro, tanto objetivo como en el objeto; con la posibilidad de que un contenido del espanto se encuentre entretejido con el de lo milagroso. Como signo de la paradoja de lo milagroso, o bien de la todavía-no-determinabilidad, todavía-no-decisibilidad, que corresponde al carácter final de lo propio y, en general, de la tendencia. Aquí se halla abierta todavía por doquier esta adecuabilidad (la naturalización del hombre, la humanización de la naturaleza): no sólo de acuerdo con su sola futura entrada, sino también de acuerdo con su contenido aún infijable, trascendente por un salto a todo lo ganado hasta ahora.

Esto acontece en el propio «ahora», porque acontece en la fuente de todo. Y en la fuente está dada una desembocadura, aunque es otra cuestión si se llega a ella. Pero la desembocadura misma es, en tanto que *cuestión viva*, algo previo a todo lo demás, la cuestión del

absoluto, de lo absoluto mismo aún no existente. Anteriormente definíamos la cuestión inconstruible y su asombro como el rayo de lo realmente posible que descarga sobre sí mismo, referido al núcleo de la latencia; y en tanto que lo realmente posible descarga sobre sí mismo, tiende la mano a la detención, cesa de ser infinito. Y esta detención tiene lugar justamente en el motor de lo realmente posible mismo: la perplejidad del asombro, deslumbrada por el relampaguear de los momentos y firmas de la adecuación, se halla por eso en la relación más precisa con el «qué» del existir en el dormitorio del instante vivido. Así como, por eso, la oscuridad del instante vivido representa en sí misma uno de los polos de la conciencia anticipadora, de la condición anticipadora del mundo, así también el asombro real representa al otro con la adecuabilidad como contenido; y ambos se atraen intensamente, las intenciones simbólicas del absoluto, y la omega apunta a la oscuridad del alfa o de la más cercana proximidad. Es la fuente o comienzo del mundo, constantemente impulsadora y siempre oculta en la oscuridad del instante vivido, que se capta y se soluciona, por primera vez, en las firmas de su desembocadura. Que se capta y soluciona sólo anticipantemente en signos muy débiles, muy pequeños: el nudo del mundo, que no se encuentra en ningún otro lugar que en el «qué» inmediato del existir, se desenmaraña asimismo sólo por la proximidad intensiva con ésta, la más inmanente intensidad del «qué», por *evidencias en proximidad*. Lo *insignificante más próximo*, la *signatura sutil* de estas evidencias, es precisamente, en su sentido, lo único que ha quedado de la supuesta proximidad anterior a los dioses; más aún, lo que constituyó siempre su núcleo, en tanto que parecía contener un *ens perfectissimum*. Las grandes pre-apariencias de la mística auténtica quedan como tales en una vigencia experimentadora, porque lo que en ellas se manifestaba como símbolos últimos, como símbolos reales, se conecta con la signatura sutil y se la incorpora. Aquí se encuentra la pre-apariencia del andante; más aún, del idilio como final, con aquel *tao* del mundo que Lao Zi califica de falto de gusto, y que por ello posee el gusto más penetrante de todos¹⁹⁴. En este inaparente se encuentran fundidos el sosiego y la profundidad, y permanece como algo designable:

194. Lao Zi, *El libro del Tao*, trad., prólogo y notas de J. I. Preciado, Alfaguara, Madrid, ³1983, p. 199: LXXIX (XXV): «Si sujetas en tus manos la gran imagen / el mundo acudirá a ti. / Acudirá y no sufrirá daño alguno, / grandes serán la paz y la tranquilidad. / Música y buena comida, / los caminantes se detienen. / La palabra que sale del tao es / «Insípida», / no tiene sabor. / Se mira, / y no se puede ver. / Se escucha, / y no se puede oír. / Se utiliza, y no se puede agotar».

Pero no como si en el cajón secreto en cada objeto hubieran de contenerse grandes despliegues y documentos como en tiempos antiguos, como cuando se aportaba con toda profundidad todavía un embalaje gigantesco, y éste —Dios, cielo, potestades, soberanías, tronos— era tenido por esencial. Sino que adormilado, silenciosamente, llegó Ulises a Ítaca; precisamente a Ítaca llegó dormido aquel Ulises que se llamaba Nadie, y a aquella Ítaca que puede ser como ese brote que se encuentra ahí, o como se nos da repentinamente lo más inaparente y como parece verse, finalmente, lo constantemente mentado. Tan firmemente, tan inmediatamente evidente, que con ello se ha dado un salto hacia lo todavía-no-consciente, a lo profundamente idéntico, a la verdad y clave de las cosas, que ya no vuelve atrás; que con la última intención significativa repentina del espectador en el objeto lleva implícita, a la vez, la visión de un algo aún sin nombre, el elemento del estado final, un algo que surge en el mundo y que no le abandona ya¹⁹⁵.

El trueno, que él cree que es todavía lo último y que sería su expresión manifestada, se ha hecho decadente, porque lo definitivo es silencioso y simple. Que el estado final, empero, también en el asombro más insignificante, no está situado delante y detrás de cada pre-apariencia, se demuestra en la utopía, tanto positiva como negativa, tal como ésta surge en este final, y no es todavía realidad precisamente en su último extremo, ni como lo negativo del *pessimum* y su nada, ni como lo positivo del *optimum* y su todo. Entre ambos se da, incluso en el asombro incondicionado, todavía el peligroso entrelazamiento de una alternativa en último término indecisa, y consiste, por el objeto, en el problema de la desembocadura del mundo. Asimismo, sin embargo —y éste es, por su perspectiva, el plus gigantesco de la afección por la esperanza—, también el *optimum* del contenido del objetivo posee para sí la apertura del proceso histórico siempre constante, nunca, hasta ahora, derrotado: nadie puede decir de este agua no he de beber, y toda noche tiene su amanecida. Incluso la derrota de lo bueno deseado sigue encerrando en sí su posible triunfo futuro, en tanto que en la historia y en el mundo no están agotadas todas las posibilidades del cambio y del hacerse mejor; en tanto que lo realmente posible, con su proceso dialéctico-utópico, no se ha fijado en su final. En tanto que deseo, voluntad, proyecto, pre-apariencia, intención simbólica, clave de lo uno mentado, tienen sitio en el proceso, más aún, configuran en el proceso paraísos virtuales. Y

195. E. Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt a.M., 1923, p. 248.

la última intención simbólica sigue siendo la hogareña de la cuestión inconstruible del «quédate un instante, eres tan bella» en su *optimum*. La invariante de esta dirección lleva al final, como ahora puede verse claramente, al único arquetipo que no tiene en sí nada arcaico. Es decir, al *puro arquetipo utópico que habita en la evidencia de la proximidad, al arquetipo del summum bonum como un todavía desconocido, superador de todo*. El arquetipo bien supremo es el contenido de la invariante del asombro más feliz, y su posesión sería aquel contenido que, transformado en instante, y justamente como tal instante, lleva a su «qué» totalmente solucionado. El arquetipo del bien supremo no es arcaico, ni siquiera histórico, porque no ha habido ninguna manifestación que respondiera, siquiera aproximadamente, a su imagen. Y mucho menos retorna, con la *anamnesis* platónica, a lo inmemorial de una perfección, a fin de realizar en ella su *optimum*. Hacia donde retorna este arquetipo de la felicidad inconstruible es tan sólo al origen completamente inmanifiesto, en el que se aloja y al que por su omega lleva al alfa, a la génesis manifiesta de alfa y omega a la vez. Todas las figuras de la cuestión absoluta-inconstruible rodean o entornan, por eso, en su parte iluminada, el *optimum* de este impacto del omega en lo logrado, allí donde el alfa-enigma del «qué» o del impulso del mundo se muestra como resuelto. El *summum bonum* sería manifestación plenamente lograda de lo logrado, y por eso precisamente se sale de la manifestación; y por ello es él mismo inaparente, un *summum* utópico de aquellas intenciones simbólicas inaparentes, a las que pasa toda manifestación en la cosa misma. El contenido de la desiderabilidad más fundamental, que designa el bien supremo, se encuentra, desde luego, en el mismo incógnito efervescente que el bien en el hombre que desea este contenido. Su todo querido, sin embargo, designa siempre las cumbres de los sueños de una vida mejor, y su *totum* utópico rige a todo lo largo las tendencias a la desembocadura de las tendencias en un proceso bien impulsado.

*El no en el origen, el todavía-no en la historia,
la nada o, si no, el todo al final*

Lo que tiene lugar en sí e inmediatamente como «ahora» es, por tanto, todavía vacío. El «qué» en el «ahora» es hueco, sólo aún indeterminado, como un *no* efervescente. Como el *no* con el que todo arranca y da comienzo, a fin de que algo pueda todavía ser edificado. El *no* no es ahí, pero en tanto que, por consiguiente, es el *no* de un ahí, no es simplemente *no*, sino, a la vez, el *no-ahí*. Como tal, el *no* no

resiste en sí mismo, sino que está referido en impulso hacia el ahí de un algo. El *no* es falta de algo y asimismo huida de esta falta, y en este sentido es impulso hacia lo que le falta. Con el *no* se reproduce, por tanto, la impulsación en los seres vivos: como impulso, necesidad, aspiración y, primariamente, como hambre. En ésta, empero, se apunta el *no* de un ahí como un no-tener, es decir, como un *no*, no como una nada. Por ser el *no* comienzo de todo movimiento hacia algo no es precisamente, de ninguna manera, una nada. Más aún, *no* y *nada* tienen que mantenerse separados, todo lo más distantes que sea posible; toda la aventura de la determinación se encuentra entre ellos. El *no* se encuentra en el origen como lo todavía vacío, indeterminado, indeciso, como partida para el comienzo, mientras que la *nada* es un determinado. La nada presupone esfuerzos, proceso comenzado largo tiempo ha y que ha fracasado; y el acto de la nada no es como el del *no* un impulso, sino un aniquilamiento. Al *no* está referida la oscuridad del instante vivido, a la *nada* sólo el asombro negativo, exactamente lo mismo que el asombro positivo está referido al *todo*. El *no* es, desde luego, vacío, pero, a la vez, el impulso a escapar de él; en el hambre, en las privaciones, se comunica el vacío precisamente como *horror vacui*, precisamente, por tanto, como *repulsión del no ante la nada*. Y también en este punto, especialmente en este punto, se pone de manifiesto que los conceptos categoriales fundamentales (fundamentalidades) sólo pueden hacerse asequibles a través de la teoría de los afectos. Porque sólo los afectos, no los pensamientos sin afectos, o más bien despojados de afectos, penetran tan profundamente en la raíz óptica, que se hacen sinónimos conceptos al parecer tan abstractos como no, nada, todo, junto con sus diferenciaciones con hambre, desesperación (aniquilamiento), confianza (salvación). Estos conceptos iluminan así los afectos fundamentales, como los afectos fundamentales los conceptos fundamentales ontológicos, en tanto que les dan a conocer la materia intensiva de la que proceden, por la que arden y a la que iluminan. Conceptos fundamentales ontológicos: aquí se designan, por tanto, el no, el todavía-no, la nada, o también el todo como aquellos que, en la terminología más concisa, dan a conocer en sus tres momentos principales la intensiva materia del mundo en movimiento. Por eso estos apretados conceptos fundamentales designan categorías reales, a saber, categorías de campos de la realidad en absoluto, porque su concisa ontología constituye, de la manera más próxima, el contenido del afecto, es decir, el contenido de intensidad en los tres momentos principales de la materia del proceso. De tal manera, empero, que el *no*, en tanto que no resiste en

sí mismo, caracteriza el *origen* (el realizador del «qué») intensivo, finalmente interesado, de todo. El *todavía-no* caracteriza la *tendencia* en el proceso material como la tendencia del origen actuante en el proceso, tendente a la manifestación de su contenido. La *nada*, como también el *todo*, caracteriza la *latencia* en esta tendencia, negativa o positiva respecto a nosotros, preferentemente en el frente más avanzado del proceso material. Esta latencia, sin embargo, se refiere también, a su vez, al contenido del origen intensivo, es decir, a la plenitud de lo mentado en su hambre, a la satisfacción afectante de este interés. Y además, como ya hemos indicado, en el hambre, en la privación, se comunica el vacío (el punto cero del «qué» inmediato del existir) precisamente como *horror vacui*. Este *horror vacui* es el factor originario del «qué» y de la posición, el intensivo factor de la realización que pone y mantiene al mundo en movimiento, que lo sostiene en movimiento como experimento de la explayación de su contenido del «qué». La partida hacia el comienzo de toda existencia se halla, por tanto, siempre en la oscuridad todavía inmediada consigo misma, es decir, en la oscuridad del «ahora» o del instante acabado de vivir; el *fiat* de todos los movimientos del mundo acontece de la manera más inmediata en esta oscuridad. Y la oscuridad no es un comienzo de los tiempos lejanísimos, inmemoriales, o comienzo ya largo tiempo pasado y cubierto con la prosecución o con el cosmos, sino que, al contrario, la oscuridad del origen permanece como algo inmutable inmediato en la proximidad más cercana o en el constante «qué» de todo existente. Este «qué» es en todo instante lo todavía insolucionado; la cuestión enigmática de por qué hay algo es planteada por el existir mismo como su propia cuestión. Su expresión es la creación renovada en y a través de todo instante; el mundo como proceso es el experimento para la solución de la cuestión originaria que siempre y por doquier impulsa. Más arriba se designó lo insolucionado como el nudo del mundo que se oculta en el «qué» insolucionado del existir; y así el mundo se hace nuevo cada instante en su inmediata existencia, y esta creación continuada se manifiesta asimismo como mantenimiento del mundo, a saber, del proceso del mundo. La partida hacia el comienzo, y lo detallado de la partida, que se llama origen y fundamento del mundo, se encuentra precisamente en aquel «ahora» y «aquí» que no ha surgido todavía de sí mismo, es decir, que todavía no se ha movido en absoluto de su sitio. En sentido riguroso, este origen no es todavía originado en sí mismo, no se ha originado desde sí; su no, por tanto, es, desde luego, aquello que impele en último término la historia y que sitúa a los procesos hacia su determi-

nación, pero no algo que se ha hecho histórico en sí mismo. A través de los tiempos, el origen es siempre lo que se mueve a través y, asimismo, lo incógnito del núcleo que no sale de sí por el movimiento. Si tuviera ojos para ver, todo instante vivido sería testigo del comienzo del mundo que tiene lugar, una y otra vez, en él; *todo instante se halla, como no surgido, en el año cero del comienzo del mundo*. El comienzo tiene lugar en él, una y otra vez, hasta tanto que el no indeterminado del fundamento del «qué» es decidido por las determinaciones experimentales del proceso mundial, bien a la nada determinada, o bien, de acuerdo con el contenido, al todo determinado; *todo instante contiene en sí asimismo, potencialmente, el dato del perfeccionamiento del mundo y los datos de su contenido*. En tanto que el no cae en sus objetivaciones de «lo que es» o de su contenido, se modifica, desde luego —en tanto que algo mediado—, incesantemente, ya que se encuentra en el proceso espacio-temporal, al que él impulsa y en el que vierte experimentalmente su contenido. La creación que propone constantemente no es mantenimiento en el sentido del haber-llegado-a-ser, sino mantenimiento en el sentido del llegar-a-ser, es decir, del experimentar con vistas al contenido del núcleo del «qué». Y la proposición constantemente nueva se media históricamente con puntos especialmente significativos: con la penetración de un algo históricamente nuevo. En tanto, empero, que el contenido más fundamental del existir, como todavía no manifestado, tiene que ser lanzado más y más hacia afuera, el proceso de la configuración desenvuelve, una y otra vez, manifestaciones fronteras de este «aún no llegado», es decir, del nunca-ha-sido-así-todavía o *novum* en el horizonte, en aquel horizonte hacia el que discurre, hacia el que tiende, en último término, a desembocar en un solo sentido. Toda la plenitud múltiple en esta indagación del núcleo acerca de su fruto revela, desde luego, junto con el siempre posible *novum*, la falta permanente de un algo aún no encontrado; por razón de lo cual la esfera de acción espacio-temporal se halla tan cubierta con restos y pedazos sin cuento, con monstruos salvajes de saurios, como con instituciones dirigidas a lo uno, bueno, solucionador. El *no* se muestra por eso también —tomado en su progreso—, a la vez e inexcusablemente, como *todavía-no*: camina histórica-acontecientemente hacia éste. Como *todavía-no* el no atraviesa lo llegado-a-ser y lo trasciende; el hambre se convierte en la fuerza de producción en el frente, abierto una y otra vez, de un mundo inconcluso. El no como *todavía-no procesual* convierte así la utopía en el estado real de la inconclusividad, del ser sólo fragmentario en todos los objetos. El mundo como

proceso es por ello, en sí mismo, el gigantesco ensayo verificado en la experiencia de su solución saturada, es decir, en el reino de su saturación.

Como queda dicho, el no se expresa como hambre y como lo que se apega a ella: como mención e intención, como anhelo, deseo, voluntad, sueño despierto, con todas las figuraciones del algo que falta. Pero el no se expresa asimismo como la insatisfacción con lo que le ha llegado a ser, y es por ello, como lo impulsante bajo todo devenir, también lo que sigue impulsando en la historia. En toda determinación anterior respecto a algo el no aparece como la negación intranquilizada que nos dice: este predicado no es, en último término, la determinación adecuada de su sujeto. En el proceso, por ello, el no se da a conocer como un todavía-no utópico-activo, como negación que sigue impulsando dialéctica-utópicamente: como una negación que crece ella misma en el ser-puesto positivo, desde el estado final adecuado del todo, allí donde únicamente podía llegar a equilibrio el no, en la compensación positiva de lo mentado en él. El todavía-no es por eso, desde luego, destructivo, o bien la contradicción disolvente en todo lo llegado a ser, de acuerdo con la dialéctica materialista. Y representa esta contradicción precisamente porque todo estadio de la determinación tiene que ser trazado como límite para lo determinado y verificado por ella, o bien, con otras palabras: porque nada llegado a ser representa algo logrado en relación con la tendencia hacia el todo. La contradicción respecto a lo llegado a ser se manifiesta, tanto en el sujeto como en el objeto del proceso, como las dos facetas de la misma realidad en movimiento. En el sujeto consciente o humano la contradicción subjetiva surge respecto a lo llegado a ser, insuficiente u obstaculizado; en el objeto, la contradicción objetiva, que se presenta en el mismo llegado a ser, se manifiesta en la tendencia madurada, cercana a lo próximo, en la forma de existencia en mediación con las fuerzas de la producción. El todavía-no se hace tanto más determinado, sus tendencias a la realización tanto más fuertes, cuanto más solucionables objetivamente son los cometidos que él mismo se plantea. Ahora bien: hay también que constatar, y es altamente decisivo: el no como *mero sólo todavía-no* podría solamente perturbar, subjetiva como objetivamente, el inadecuado llegado a ser, no podría hacerlo saltar en pedazos de la manera indicada inmanentemente. Hacer saltar en pedazos es aniquilamiento, y la acción del aniquilar *per definitionem*, en tanto que objetivamente sólo tiene sentido desde el entorno de la *nada*. El no, por tanto, y en tanto que busca su todo, *se combina* por ello —en el «muere o hácete»— *con la nada, como se*

combina con el todo. La expiración, y no digamos el aniquilamiento, se constituyen sólo porque en el cambio del proceso, y como tal cambio, la *nada* y la amenaza del *fracaso* merodean. Lo mismo acontece en el acabamiento —por muy incompleto que sea— del *todo*, un acabamiento que hace posible un logro relativo, sobre todo en obras maestras; en otro caso no tendríamos del pasado más que olvido, y no lo parcialmente salvado y salvable, que constituye historia y lo póstumo. La combinación del no y del todavía-no con el todo es una de las finalidades, y ya se señaló como la que nos dice e indica: este predicado no es, en último extremo, la determinación adecuada de un sujeto. O para decirlo concretamente: los hombres, como el mundo, se encuentran *rebus sic stantibus* todavía en la prehistoria, en el exilio. La combinación del no y del todavía-no con la *nada* no es, en cambio, una combinación del objetivo, pero sí una combinación de la *utilización* verificada por la negación dialéctica con el *nihil* del aniquilamiento, en el sentido, a saber: del aniquilamiento de lo llegado a ser inadecuado por medio de la destrucción inmanente. Esta utilización dialéctica de la nada no oculta, de ninguna manera, la diferencia fundamental indicada entre no y nada, entre la partida y el *horror vacui*, de un lado, y el posible *definitum* del aniquilamiento y la *mors aeterna*, del otro. La utilizabilidad dialéctica de la nada no oculta tampoco la pre-apariencia totalmente antihistórica que tiene la nada como pura destrucción, como cueva de la muerte que surge una y otra vez en la historia, porque en esta cueva se aniquila, sin duda, precisamente un trozo de historia, un trozo de luz en la alborada. De la *decidida potencialidad*, de la decidida pre-apariencia de esta nada no hay dialéctica, es decir, no hay ninguna negación progresiva de la negación: aniquilaciones como las de la guerra del Peloponeso o de la guerra de los treinta años son simplemente calamidades, no un giro dialéctico. Las destrucciones de Nerón o de Hitler, todas esas explosiones de aspecto satánico, cuentan entre los endriagos del último abismo, no entre los logros fomentados por la historia. Diferente es, sin embargo, el efecto de la combinación de la *utilización* que tiene lugar *no en tales manifestaciones decididas de la nada, ni menos en las negaciones inmanentes de la cosa*, es decir, que tiene lugar en puntos en los que la historia sigue su curso. Aquí la nada sirve para lo mejor, y el acto de la negación es productivo, en tanto que negación y, sobre todo, como negación de la negación. La dialéctica por medio de la nada consiste, por ello, en que todo ente aún no logrado lleva en sí mismo el germen de su perecimiento, con lo cual queda declarada la guerra a la consolidación en la provisionalidad de lo llegado a ser

logrado en cada momento. Esta guerra tiene que unirse a la constante insuficiencia del todavía-no y ponerse a su servicio: lo inadecuado queda eliminado en el camino hacia el todo, pasa de lo llegado-a-ser al no-ser-más del Orco. Más aún, la dialéctica por medio de la nada se refiere incluso al inmenso complejo de lo llegado a ser, que se destaca del proceso *no como el todo, sino como mero todo o universo*, y que sustituye también al todo en todas las perspectivas puramente cósmicas de la filosofía, desde Parménides hasta Spinoza. Todo o universo es el sucedáneo, primero mítico-astral, después pantefsta, después mecánico del todo, y se sitúa en su lugar como suma del mundo dado y de la satisfacción en él. Aparece así como la totalidad del movimiento que no se mueve, como armonía del haber-llegado-a-ser, en el que se compensan las diferencias del devenir y el déficit de las singularidades, como de acuerdo con las leyes del número mayor; una estabilidad evadida, positiva. Pero la dialéctica por medio de la nada se ha incorporado incluso el aniquilamiento del mundo, ha acreditado la provisionalidad del universo utilizando la nada. El Orco, definido físicamente como la muerte del frío, y mitológicamente, al contrario, como incendio universal, lleva en sí el nacimiento de un otro todo o universo, y utópicamente, incluso el nacimiento de un todo totalmente plenificante. Nuevo cielo, nueva tierra, la lógica del Apocalipsis presuponen la transfuncionalización dialéctica del fuego aniquilador, tenido por tan satánico; *todo adviento contiene en el triunfo el nihilismo como utilizado y vencido*, y la muerte como engullida en la victoria. El fracaso y el aniquilamiento son, sin duda, el riesgo constante de todo experimento procesual, el ataúd permanente junto a toda esperanza, pero son también el instrumento que quiebra toda estática inadecuada. Y la dialéctica por medio de la nada se mezcla aquí, y no en último término, en todas las *positividades* significativas, no como riesgo, sino como su trasfondo importante, como *dificultación de su evidencia*. En esta dificultación la meta se encuentra en sí misma, el elemento implicado de aspereza y desazón que impide también el simple rojo rosado en regiones más altas. La meta impide la superficialización, en tanto que ésta es creada por brillo barato, por apoteosis pervertida; en su lugar se alcanza lo profundo como lo sublime por la aspereza, por la falta de suavidad. Así como el estremecimiento es la parte mejor de la humanidad, así también la nada respecto a toda suavidad, a toda solución convenida, se halla pensada e incorporada en el estremecimiento de lo sublime. Y así el *nihil* hacia el que dirige la mirada la *Melancolía* de Durero es también un elemento de conformación y utilización del asombro positivo o de la percepción del todo

en sentido confiado. Más aún, sólo cuando uno se enfrenta seriamente con la conciencia gigantescamente cultivada de la nada en el mundo, y más todavía en el aparente supramundo, surge la *inapariencia central* de un desembarco, de un todo que hasta ahora había estado cubierto por el júbilo cósmico, o también por tronos, potestades, magnificencias. En virtud de ello, el estado avanzado de la nada, que se manifiesta cada vez más intensamente en la historia, y no es cubierto crecientemente por ésta, da *a la dialéctica la potencia constitutiva para el todo mismo*. La utopía avanza tanto en la voluntad del sujeto como en la latencia de tendencia del mundo en proceso: detrás de la ontología agrietada de un ahí supuestamente alcanzado, o incluso acabado. El camino del proceso consciente de la realidad es por eso precisamente, en sentido ascendente, un camino de la pérdida del ser estático, fijado o incluso hipostasiado, un camino de *la nada crecientemente percibida y por ello también, desde luego, de la utopía crecientemente percibida*. Esta última aprehende totalmente tanto el todavía-no como la dialectización de la nada en el mundo; la utopía no escamotea, empero, en lo realmente posible, *la alternativa abierta entre la nada absoluta y el todo absoluto*. En su configuración concreta, utopía es la voluntad acrisolada al ser del todo; en ella actúa, por eso, el *pathos* del ser, que antes estaba vuelto hacia un orden universal fundamentado supuestamente de manera conclusa, logrado y entitativo, más aún, a un orden suprauniversal. Pero este *pathos* actúa como un *pathos* del no-ser-todavía y de la esperanza del *summum bonum*; y después de toda la utilización de aquella nada en la que la historia prosigue, no aparta la vista del riesgo del aniquilamiento, ni siquiera del *definitivum* hipotéticamente posible de *una nada*. Lo que aquí importa es el trabajo del optimismo militante: así como sin él tanto el proletariado como la burguesía pueden hundirse en la misma barbarie, así puede también amenazar sin él, tanto a lo lejos como en profundidad, como *definitivum*, mar sin orillas, media noche sin oriente. Esta especie de *definitivum* designaría entonces el puro «en vano» del proceso histórico, el cual, aunque todavía no acontecido, puede eliminarse tan poco como, en sentido positivo, el *definitivum de un todo que todo lo plenifica*. En último término, por ello, resta la alternativa cambiante entre la nada absoluta y el todo absoluto: la nada absoluta es el fracaso decidido de la utopía, mientras que el todo absoluto —en la pre-apariencia del reino de la libertad— es el cumplimiento decidido de la utopía o el ser como utopía. El triunfo de la nada al final se ha pensado mitológicamente como infierno; el triunfo del todo al final, como cielo: en verdad, *el todo mismo no es otra cosa que identidad del*

hombre retornado a sí mismo con su mundo logrado para él. La proposición del «qué» en un principio fue la acción, y la proposición del todo, lo insuficiente, se produce aquí; ambas proposiciones no-idealistas determinan el arco de la tendencia de la materia que se cualifica a sí misma. Nuestra invariante intencional sigue siendo aquí: naturalización del hombre, humanización de la naturaleza, como el mundo en total mediación con el hombre.

La utopía no es un estado duradero; por tanto, una vez más, carpe diem, pero como auténtico y en un auténtico presente

El «ahora» como algo sólo huidizo no es, con todo, adecuado, no debe ser así. Pero tampoco debe ser un sueño sin fin, en el que el goce presente se dificulta o incluso del que se huye. Lo utópico, en último término, no es nada si no apunta al «ahora» y no busca su presente convertido. Como presente auténtico, no ya como algo compuesto del «ahora», de lo acabado de pasar y de la simultaneidad del entorno. El mero inmediato, pasajero «ahora», es, sin duda, muy poco, perece y cede el sitio al próximo, porque en él nada se ha logrado adecuadamente. Jean Paul siente por eso algo de verdad cuando dice: «Si para el corazón no hubiera más que el instante, podrías decir que en torno a mí, y en mí todo, es vacío». Pero dice algo erróneo contra este vacío si, en su lugar, cosifica el pasado y el mismo futuro; cuando, de manera romántica e idealista, no los deja penetrar en el presente. Cuando —con la oscuridad auténticamente sentida del instante vivido, pero también con permanencia absolutizada en el pasado e incluso en la esperanza— rebaja en los siguientes términos no sólo un *carpe diem* insuficiente y malamente externo, sino también todo presente:

Como no habéis podido vivir vuestros bellos días tan bellamente como resplandecen después en el pasado o antes en la esperanza, preferís alargar el día sin ambos; y como los sonidos de la música de las esferas sólo se oyen en los dos polos de la bóveda elíptica del tiempo, y no en el centro del presente, preferís permanecer y escuchar en el centro, mientras que no queréis ni oír ni dejar acercar el pasado y el futuro, para insertaros ciegos y sordos en un presente animal: ese pasado y futuro que ningún hombre puede vivir porque son sólo dos distintas especies poéticas de nuestro corazón, una *Iliada* y una *Odisea*, un paraíso de Milton perdido y de nuevo recuperado.

Incluso allí donde el idealismo de Jean Paul concede al futuro plena actualidad y realidad se pone de manifiesto un rebajamiento de

esta tangibilidad, y en consecuencia, una cosificación de la aspiración, una eternización de la utopía:

Si aquí abajo —digo— la poesía se hiciera vida, nuestro mundo pastoril, aprisco, y todos los sueños, un día ello sólo serviría para aumentar nuestros deseos, no para satisfacerlos; la realidad más elevada sólo haría nacer un arte poético más elevado y recuerdos y esperanzas más elevados. En la Arcadia nos consumiría el deseo de la utopía, y en todo sol veríamos alejarse un cielo estrellado más profundo, y suspiraríamos como aquí¹⁹⁶.

Todo ello está dicho, desde luego, melancólicamente, y no con asentimiento, y en la infinitud profetizada del anhelo se contiene asimismo una advertencia contra aquel utopismo que tiene por último deseo una Arcadia como una especie de veraneo intensificado o como un aprisco resignado. Allí, empero, donde desde un principio, como en el caso de la Arcadia, los que empujan son sólo el deseo de huir y el deseo del contraste, la huida lleva, desde luego, fácilmente más lejos, a saber: a suspirar y anhelar por encontrarse fuera de la Arcadia. Con lo cual Jean Paul mismo —con Goethe y Gottfried Keller, el maestro máximo de la plasticidad en el idioma alemán y de la superabundancia áurea del mundo— termina negando lo utópico eternizado. Es también el *politicum* del demócrata en él que, por mor de los «crepúsculos por Alemania», se libera también, al final, de la mera romántica fijación ensoñada en el «no-ahora». Jean Paul mismo da por eso expresión última a una voluntad hacia el presente, hacia el presente utópico:

El presente se halla encadenado al pasado como lo están, de ordinario, los presos a los cadáveres, y lo porvenir tira desde el otro extremo, pero un día el presente será libre.

Nada contradice de este modo más la conciencia utópica que precisamente la utopía con viaje ilimitado; infinitud del afán es mentira, infierno. Así como en lugar del instante siempre pasajero o del mero punto de goce debe hacer un descanso, así también debe ser presente en lugar de utopía, y en la utopía, al menos, presente *in spe* o presente utópico; y en último término, si no es necesaria ya ninguna utopía, debe ser el ser como utopía. El contenido esencial de la esperanza no es la esperanza, sino, en tanto que aquél no

196. Jean Paul Richter, *Titán*, ciclo XLV, final.

permite fracasar a ésta, es existencia sin distancia, presente. La utopía labora sólo por mor del presente a alcanzar, y por eso el presente se encuentra al final, como la falta de distancia finalmente querida, salpicando todas las distancias utópicas. Precisamente porque la conciencia utópica no se deja alimentar con lo malo existente, precisamente porque es necesario el telescopio de mayores distancias para ver la estrella real tierra, y porque el telescopio se llama utopía concreta: por eso precisamente la utopía no pretende una distancia eterna del objeto, sino que desea, más bien, coincidir con él como un objeto que ya no es ajeno al sujeto. El «qué», por eso, y para su clarificación la odisea del mundo en camino, no la del reposo, no se entrega eternamente al proyectar ni al proceso, porque el *intensivum* de este «qué» quiere, en su fundamento, en lugar de un proceso infinito, un único resultado conciso. Y si todo descanso permanente durante el camino es tan malo o peor que un camino absolutizado, el descanso es, sin embargo, adecuado cuando en él no se olvida el momento utópico del presente del estadio final, cuando en él se mantiene actual este último por la armonía de la voluntad con el objetivo final anticipado (*summum bonum*). Estos momentos se dan en toda labor revolucionaria, en la realización del proletariado como superación de la filosofía y en la superación del proletariado como realización de la filosofía. Se dan en toda articulación del incógnito ser-mismo por la pre-apariencia artística y en el corazón de todas las articulaciones de la cuestión central. Se dan incluso en el estupor del asombro negativo, igual que antes en el estremecimiento del asombro positivo, como un desembarco para el que está ya sonando la campana. Aquí se encuentra siempre presente utópico, justamente en el sentido de una iniciada *superación de la distancia de sujeto y objeto*, es decir, también de la distancia utópica que se supera a sí misma. *La aguja magnética de la intención comienza entonces a inclinarse porque el polo está próximo*. La distancia entre sujeto y objeto se reduce porque el punto unitario asoma preconsientemente allí donde los dos polos de la conciencia utópica, instante oscuro y adecuación abierta (a la intención del «qué»), se unen y coinciden en el punto. Según su sentido, la utopía no va ya más allá, sino que penetra, más bien, en el contenido de esa presencia, es decir, en la presencia del contenido del «qué», junto con su mundo ya no alienado, ya no ajeno. Lo intencionado como tal presencia, como tal identidad manifestado, no se encuentra —como es desgraciadamente fácil de probar— en ninguna parte en lo llegado a ser, pero se encuentra inexcusablemente en la intención hacia ello, en la

intención jamás quebrantada, y se encuentra bien cognoscible en el proceso histórico y universal mismo. Para éste no hay —menos aún— una ruptura por un decidido «en vano» y una decidida nada. La identidad del hombre retornado a sí, con su mundo logrado para él, se ofrece, es verdad, como el mero concepto límite de la utopía, más aún, como el *utopissimum* en la utopía, y precisamente en la concreta; pero, sin embargo, éste, lo más esperado en la esperanza, al que se llama bien supremo, representa asimismo la región del objetivo final, en la que participa toda proposición seria de objetivos en la lucha de la humanidad por su liberación. *El todo en su sentido identificante es lo general de aquello que los hombres, en el fondo, quieren.* Esta identidad de todos los sueños soñados despierto, de todas las esperanzas, utopías, se encuentra en el fondo oscuro, pero es asimismo el fondo de oro sobre el que se han pintado las utopías concretas. Todo sueño diurno serio apunta a este doble fundamento como a su suelo patrio; es la experiencia todavía inencontrada, la experimentada todavía-no-experiencia en toda experiencia llegada a ser hasta ahora.

21. SUEÑO DIURNO EN FORMA DELICIOSA:
PAMINA O LA IMAGEN COMO PROMESA ERÓTICA

«Esto me enciende el alma, y se hace cada vez mayor; y yo lo extiendo cada vez más y más claramente; y la cosa se me presenta en la cabeza casi acabada, aun cuando es larga, de tal manera que, a continuación, puedo abarcarla con una mirada, casi como abarco en espíritu un cuadro bonito o una persona hermosa, y no lo oigo en la fantasía sucesivamente, sino como si todo estuviera junto.»

(Mozart)

La mañana delicada

Se sueña tanto más cuanto menos se ha vivido antes. El amor se pinta su objeto siempre antes de tenerlo. Se representa la una o el uno vagamente, antes de que la criatura amada surja corpóreamente. Se sueña una mirada, un perfil, una manera de andar; así tendría que ser la escogida, para serlo. Los rasgos amados aparecen plásticamente, y el encanto externo tiene que ser adecuado a ellos, ya que en otro caso no puede encender como la persona amada. Para que encienda el

fuego, el encanto externo no sólo es aceptado como el primero que se presenta, sino que es elegido por inclinación interna, la preparación para que encienda el fuego. Lo que entonces se apunta, los rasgos futuros de la figura, no son vistos, desde luego, con claridad, pero sí demandados clara y selectivamente. Una apariencia cumplida de los rasgos esperados, y ellos mismos expectantes, flota y progresa. Con esta mirada, con este perfil, surge en la mañana una persona que va a ser amada, algo lejano se encuentra ante la puerta. Muchas muchachas, muchos adolescentes han realizado muy pronto esa elección entusiasta; y a veces perdura después. La elección tiene, a veces, lugar en casa, sobre la base de algunos rasgos del padre y de la madre, a veces, en la calle; a veces, sobre la base de un rostro reproducido. Mucho queda aquí en lo interior, un sueño de lo que no se conoce o de lo que todavía no es alcanzable. Durante largo tiempo, más aún, exclusivamente, se ama el sueño con la imagen en él.

Influencia por el retrato

Se expresa más claramente si se mira él mismo en una imagen. Y así las muchachas creen, de antiguo, ver a su futuro marido en la noche de San Andrés. O iban a una hechicera, la cual, después de que una curiosidad angustiosa las había trastornado, les mostraba al novio en el llamado espejo de la tierra. Käthchen von Heilbronn y el conde Wetter von Strahl se aparecen recíprocamente en la noche sonámbula de fin de año, y Elsa von Brabant ve en el mismo arrobamiento a su caballero¹⁹⁷. Un espejo de la tierra, a su vez, se encuentra en el espejo encantado del gabinete de la hechicera con la «imagen más hermosa de una mujer»; incluso Helena aparece en el palacio imperial como tal esquema. Más adelante, con magia secularizada, mucho más experimentable, aparece el retrato en sentido propio forzando eróticamente por embeleso la voluntad y, dado el caso, también la no-voluntad. El embeleso va desde la silueta y la fotografía hasta la pintura representativa de una mujer aún no conocida; el original puede además, lo que aumenta el aura, estar rodeado de peligro o ser él mismo un peligro. El medio especial del amor que surge así se halla caracterizado, muy adecuadamente, de la mejor manera, por una fábula, la fábula de Grimm del fiel Juan:

197. H. von Kleist, *Catalina de Heilbronn o La prueba de fuego*, trad. y prólogo de C. Bravo Villasante, Magisterio Español, Madrid, 1977.

Después de mi muerte —dice el viejo rey al fiel Juan— enseñarás a mi hijo todo el palacio, pero no debes enseñarle el último aposento en el largo corredor, que es donde se halla escondido el retrato de la hija del rey de la techumbre de oro. Si ve el retrato, sentirá un violento amor por ella, caerá sin sentido, y correrá por su causa grandes peligros¹⁹⁸.

El joven monarca ve, pese a todo, la pintura prohibida y no retrocede ante ningún peligro hasta que conquista a la amada y la hace su esposa. Así surge el encantamiento por el retrato, y no, como en el encanto de la analogía, un encantamiento que afecta a la persona representada, sino uno que, al revés, afecta al espectador, erotizándolo desde el objeto pintado. A través de la lente de la pintura, el conjuro de un sol lejano se apodera del hombre, despierta en él inquietud utópica. Esta especie de efecto de un filtro amoroso a través de la anticipación representada está expuesto, más detenidamente que en los Grimm, en la historia del príncipe Calaf y la princesa Turandot en *Los mil y un días*¹⁹⁹. El príncipe Calaf quiere contemplar sin emoción el retrato de la peligrosa Turandot, sus rasgos triunfadores y asesinos, espera incluso descubrir defectos en ellos; pero en seguida cae víctima del fuego que le arde desde la pre-apariencia. Desde el Oriente, el motivo chino llega a la caballería europea y a su figura soñada, Amadís de Gaula. Amadís de Gaula, pues, el modelo de los caballeros andantes europeos, ve el retrato de Oriana, una princesa inglesa, no china; no obstante lo cual, la magia del retrato hace precisamente aquí del amor todo un Oriente. Lleva a la aventura, a obstáculos, a peligros sin cuento en todo el mundo conocido de entonces, incluso hasta el sultán de la antigua Babilonia y los trasgos infernales, hasta que al fin se logra la unión y Oriana, el premio de la caballería, cae en sus brazos. Lo que la Turandot prometía como retrato lo cumple la dama de Amadís durante toda la ruta que lleva a su conquista, y no lo pierde después de la conquista. Schiller reelaboró sólo el tema de la Turandot, pero de Amadís y de sus trovas, de la mujer en tanto que retrato y como retrato cae todavía todo un rayo de luz en *María Estuardo*; la primera presencia de Mortimer ante la reina se halla bajo este signo:

198. Hermanos Grimm, *Juan el fiel*, en *Cuentos escogidos*, trad. de J. J. Viedma, El Museo Universal, Madrid, 1985, pp. 12-22.

199. *Historia del príncipe Calaf y de la princesa de la China*, en *Los mil y un días. Cuentos persas, indios, turcos y chinos*, J. J. de Olafeta, Palma de Mallorca, 2002, pp. 49-59.

Un día,
 cuando miraba en mi torno en la morada del obispo,
 hirió un retrato femenino mi vista,
 de encanto emocionante y maravilloso,
 apoderándose con violencia de lo más profundo de mi alma
 y allí estaba yo, sin poder dominar el sentimiento.
 Y entonces, me dijo el obispo, con razón, sin duda,
 queréis permanecer ante este cuadro.
 La más hermosa de cuantas mujeres viven
 es también la de suerte más triste entre todas;
 por razón de nuestra fe padece,
 y vuestra patria es donde sufre²⁰⁰.

Así vio Mortimer el retrato de María en Francia; el resplandor sensible y suprasensible del catolicismo brillaba desde él, encendiendo el cuadro una embriaguez que iba a lanzar al caballero con el mismo impulso hacia la reina escocesa que hacia la Virgen María. Como motivo permanece, empero, la utopía del retrato en la novela de caballería gótica y también barroca: la pasión se combina con la piadosa veneración de la imagen, con una adoración tan intercambiable y secularizada de María, que hace del caballero un Perseo que libera a Andrómeda, un caballero en cruzada por la mujer prisionera. Los caminos de los caballeros se han perdido, pero el Barroco, sin embargo, que hace suyo el motivo del viaje hacia lo lejos, resuena de manera pura y maravillosa en Mozart, ante una miniatura —que es en lo que se ha convertido el cuadro—, en el aria de Tamino: «Este retrato es fascinantemente hermoso». Pamina ofrece la más deliciosa figura de todas las amantes soñadas, y además, por la música de su pre-apariencia, la más esencial. La delicada miniatura de Pamina se halla en la mano de Tamino, abarcada por ella como el más dulce de los marcos; Pamina mira al adolescente en la belleza no terrena de la canción de éste, como imagen fascinadora y como figura musical de su amor camina delante de Tamino. Con mayor tosquedad, aunque también, desde luego, con magnetización de la miniatura de *La flauta mágica*, el motivo de la Turandot se encuentra, de nuevo, en Wagner, en *El holandés errante*. Su retrato mantiene a Senta en el conjuro y en la esperanza: ópticamente, en la problemática reproducción sobre la puerta; musicalmente, en la demoníaca balada. El neo-barroco de Wagner varía con predilección este conjuro; sin pintura en la visión de Lohengrin de Elsa, mucho tiempo antes de que lo viera, pintado en

200. F. Schiller, *María Estuardo*, en *Teatro completo*, trad. de R. Cansinos Assens y M. Tamayo, Aguilar, Madrid, 1973, p. 775.

los preparativos, aunque indirectos, de Eva respecto a Stolzing en *Los maestros cantores*. «Ello me causó una tortura tan rápida, que lo vi en imagen largo tiempo ha», en la imagen de David, «tal como nos lo pintó el maestro Durero». Y es característico que el edificio todavía barroco de la ópera cuelgue de sus muros la imagen de la Turandot más a menudo que lo que lo hace la comedia.

Hay muchos ejemplos como éstos, y todos incitan al sueño y prometen. No es ni siquiera necesario que el cuadro que lo suscita sea excelente. Más aún, en la experiencia, lejos de la fábula y la ópera, incluso la fotografía se ofrece para la ternura utópica. En *El idiota*, Dostoievski hace que Rogoschin le hable a Mishkin de Nastasia Filipovna; éste ve su retrato, contempla la expresión doliente, pero altanera, y rápidamente se lleva a los labios la fotografía de Nastasia y la besa. En este mundo de Dostoievski el retrato es «la contradicción reunida de una persona, el *menetekel* de la belleza en sufrimiento»²⁰¹; el retrato no sólo incita la voluntad a encontrar esa mujer, sino también a liberarla por el amor de su fisonomía, a satisfacer el anhelo de infancia e inocencia que el retrato promete además de su belleza. Motivo suficiente para el santo enfermo o para que el insensato prudente quieran ser iniciados en los secretos de esta mujer a través de su retrato. Además, en efecto, del peligro que rodea a la amada, los fascinados han visto casi siempre el dolor de la amada, el dolor de estar lejos del amado, en un lugar extraño, lejos del amor; junto a la belleza esto provoca la más profunda seducción. Incluso detrás del cuadro de la desdichada y esquiva princesa Turandot late todavía el arquetipo de Andrómeda presa en poder del dragón. Y así también, cuando el ídolo no queda retenido en ningún cuadro, ni siquiera en el más excelente; cuando éste ha sido repintado por el amor o ha sido, en el fondo, el amor el que lo ha pintado. Este último es el caso en todas las fascinaciones del retrato que hemos mencionado, y culmina en la mujer ensoñada más pura que existe y en su más fiel ensoñador: en Dulcinea y don Quijote. Por eso es siempre sólo la Dulcinea de don Quijote la concentración para todas estas amadas en la imagen, la concentración que previene, como la concentración utópica más completa. Expuesto todo hasta la comicidad: una imagen ridícula de la dicha en la desdicha ridícula. Concentrado todo hasta el protofenómeno de todos los seres eróticos meramente soñados: hasta Dulcinea como la *femme introuvable*. La imagen de la amada

201. F. M. Dostoievski, *El idiota I*, trad. de F. López Morillas, Alianza, Madrid, 1999, p. 52.

crea, empero, el primer intenso sueño despierto, incluso en situaciones vitales felices; la *imago* sustituye tanto como lanza a lo desconocido.

Nimbo en torno al encuentro: los esponsales

Otro es el caso cuando la mujer ha sido ya vista corporal, aunque fugazmente. Aquí se constituye también una imagen en torno al acontecimiento, una imagen extraída de la primera o de la última impresión. Por muy breve que haya sido la primera impresión, ésta se mantiene como tal, se perfila y se colorea. La mirada sobre la que pasa y desaparece se detiene, atormentadamente, invidiada, aunque decidida en la imagen. O bien se llega a una despedida demasiado rápida, en el caso del amor no correspondido, congelado, sofocado, a una despedida en la que vuelve a hundirse lo brevemente experimentado; si bien, desde luego, también se recupera. Lo que entonces queda en pie no es la primera, sino la última impresión, a la que se adorna con los pocos rasgos de una felicidad perdida. En ambos casos la impresión se mantiene como imagen del recuerdo, la cual, sin embargo, no posee nada vivido hasta el final, sino que se encuentra siempre ante la plenitud que hubiera sido posible. En este nimbo puede albergarse, a su vez, una *imago* enfermiza y, a su vez, puede designar un amor de la especie más humana. El poema de Heine

Me hallaba en sueños oscuros
y miraba fijamente su retrato²⁰²

se pierde completamente en esta estéril melancolía. Los cantos a Peregrina de Mörike mantienen el mismo algo quebrantado, no de modo sentimental, sino de modo estremecedoramente firme:

Ayer, ¡ay! , en el claro cuarto de los niños,
a la trémula luz de velas delicadamente colocadas,
donde olvidaba mi yo entre el ruido y las bromas,
apareciste tú, imagen de bello y compasivo tormento;
era tu espíritu el que se sentaba a la mesa,
y extraños nos sentábamos con dolor mudo y contenido;
al fin estallé en sollozos,
y mano en mano abandonamos la casa.

202. H. Heine, *Libro de canciones*, en *Libro de canciones* seguido de *Noches florentinas. Espíritus elementales*, trad. de L. Guarnier, Aguilar, Madrid, 1960, p. 137.

En esta imagen del deseo insatisfecho, aunque existente un día corpóreamente, alienta el tormento de un amor que no vive y que no muere, que deambula en su penumbra del mañana, que retorna eternamente y eternamente se despide. El mismo motivo de la imagen de comienzos ahasvéricos se repite, mucho más débil, pero patéticamente, justo por su carácter inexpresado, en el relato de Mörike sobre Mozart; el poeta de Peregrina cuenta el encuentro de una joven prometida (la prometida feliz de otro) con Mozart y el resplandor que deja este encuentro:

Unos momentos más tarde, cuando iba por el gran cuarto de arriba, que acababa de ser limpiado y puesto en orden de nuevo, y cuyas cortinas corridas de damasco verde sólo dejaban pasar una suave penumbra, se paró silenciosa y melancólica delante del piano. Era como un sueño pensar quién, sólo hacía unas horas, había estado sentado allí. Durante largo rato miró pensativa las teclas que él había rozado; después cerró silenciosamente la tapa y sacó la llave, preocupada celosamente de que nadie la volviera a abrir tan pronto²⁰³.

Aquí se ha enmarcado, por así decirlo, una realidad fugaz, aunque extraordinariamente significativa; su imagen pensada, por lo menos su imagen que apunta utópicamente más allá, es extraída de un amor que no puede ser satisfecho. La *imago* de la mujer que pasa, a la que nunca volverá uno a encontrar, se mezcla por eso radicalmente con las imágenes del deseo procedentes de una realidad quebrada o inacabada. Hebbel escribió, en este sentido, una canción a la Desconocida cargada de graves resonancias:

Mis ojos no te reconocerán nunca,
aun cuando un día pasaras a mi lado,
y si oigo nombrarte por labios ajenos,
tampoco tu nombre me dice nada de ti.
Y sin embargo, vivirás eternamente en mí,
lo mismo que un tono vive en el aire sosegado,
y si no puedo darte ni forma ni figura,
tampoco ninguna forma te arrastrará a la tumba.

Incluso en el amor logrado se halla inserto en sus comienzos una imagen de este algo que se aproxima, que no se aproxima; bien extraño, hechizada por delicados fetiches, la mañana que alborea se

203. E. Mörike, *Mozart, camino de Praga*, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1983, p. 98.

detiene. En la *Sonata a Kreutzer* Tolstoi hace rebrillar el cinturón rojo de una joven; en él se enciende el amor, y tampoco el posterior recuerdo ha olvidado el cinturón. Con qué luz feliz se ilumina, sobre todo, el sosiego en el aposento de la Lotte de *Werther*. Ella misma aparece, severa y enlutada, si se exceptúan los lazos de un rosa pálido en los brazos y en el pecho y el pan negro en la mano, los niños en torno suyo, y ella volviendo hacia ellos el tierno gesto del reparto del pan; una imagen tan auténticamente femenina, todo un espectáculo resplandeciente de bondad. En medio del delicioso comienzo surge así la imagen, y queda así también después como figura del noviazgo secreto, manteniéndose éste en su paisaje incontaminado. Ninguna miniatura aparece aquí primero, como la de Pamina, pero va formándose ella misma en el amor a primera vista, y con una melodía tan puramente afectada en este ambiente realiza el «sueño de las más altas Gracias, brillo celestial de la mañana», como entona el quinteto de *Los maestros cantores*.

*Demasiada imagen, salvación de ella,
nimbo en torno al matrimonio*

Si se obtiene la mujer pensada, la fabulación en torno a ella refluye. Pero no necesita desaparecer, más aún, demasiada imagen al comienzo se hace carne a disgusto. Sobre todo cuando la imagen ensoñada se alimentaba más del amante que la soñaba que del amado al que aquélla se refería. Almas muy románticas, muy enamoradas en la época esplendorosa del amor juvenil, y por añadidura almas débiles ante la realidad, han sobresalido por eso, en general, en la repugnancia al cumplimiento y, sobre todo, en el odio matrimonial. Aquí podemos recordar, una vez más, a Lenau, dispuesto sólo a navegar eternamente por mares bravíos con el retrato de la amada. Y también podemos recordar como ejemplo la figura imaginada, pero no menos tangible, del director de orquesta Kreisler de E. T. A. Hoffmann, que en el amor sólo veía las imágenes celestiales y en el matrimonio sólo la sopera rota, y que por eso no quería cambiar las imágenes por la sopera. Oscuridad del instante vivido y cosificación de la Helena troyana han sido, por igual y como ya hemos visto, parodiados románticamente, y agudizados patológicamente —han sido también expuestos y caracterizados—. Incluso todavía un romántico tardío o semi-romántico como Ibsen ha celebrado y exagerado de manera muy instructiva el mero valor auroral del amor, el amor como mero valor auroral. Ello, de modo totalmente bohemio y radical, en *La*

comedia del amor, donde Falk y Schwanhild se separan voluntariamente, y se separan por razón de la intensa inclinación recíproca, a fin de que su «amor primaveral» no desaparezca en el matrimonio, como la realidad en la que las hojas caen de los árboles²⁰⁴. Se trata de una exageración, pero de una exageración no mayor que la del *shock* de Menelao ante su Helena egipcia, que aquí retorna, lo abarca todo y se corresponde con todo. Y no más exagerado que lo que es otra figura-reacción de Ibsen, una figura que en su tiempo no fue tenida por romántica, sino difamada como, por así decir, supermoderna: *La dama del mar*, con el mismo complejo del valor de los comienzos²⁰⁵. Esta mujer, Ellida Wangel, cosifica también un comienzo apenas realizado, y arruina así su matrimonio. Lo ajeno a la casa, lo afín al mar, se encuentra, desde luego, en la misma Ellida Wangel, cuando dirige constantemente su mirada al mar y al extranjero de su primer amor, a la silueta que éste dibuja a lo lejos en el océano. Esencial, empero, permanece la imagen infinita del rapto, contrapuesta de modo decididamente irreal a un mundo que aparece a aquella imagen siempre como la angostura del fiordo. Y el oficio utópico-abstracto *in eroticis* sigue laborando. Últimamente lo ha expuesto todavía Spitteler en el protagonista obseso de su sueño de la novela *Imago*²⁰⁶ y en la bella Theuda, a la que el protagonista rechaza por fidelidad a la imagen de ella misma. Casada con otro, el «lugarteniente» se convierte por ello en «un trozo de pan cortado»; pero, sin embargo, su poeta fantástico no quiere aceptar la realidad, y la situación desencajada del mundo sólo se encaja de nuevo cuando él mismo se transforma del cortejador sensible-suprasensible en el cortejador suprasensible. La *imago* de Theuda no puede hacerse real, y es precisamente la musa del poeta la que no soporta esto, como nos dice Spitteler; tras tanta fantasía, tampoco la realidad lo soportaría. *Imago* es extravagante y excesiva, pero en ella queda como verdad: el amor excesivamente celestial no se hace terreno, el uno perturba al otro. En el amor matrimonial resuena por eso precisamente el problema más general de la realización, el decreciendo a través de la oscuridad del instante vivido y de sus efectos. El hambre atormentadora por la pura imagen ensoñada *ante rem* llega así a la situación casi de aparecer sin reparo, y sobre todo vista a la luz del mundo como lo más elevado. Y a los

204. H. Ibsen, *La comedia del amor*, en *Teatro completo*, cit., p. 530.

205. H. Ibsen, *La dama del mar*, en *Teatro completo*, cit., pp. 1600 ss.

206. C. Spitteler, *Imago*, en *Obras escogidas*, trad. y prólogo de M. Chamorro, Aguilar, México, 1959, pp. 767-881.

muchos directores de orquesta Kreisler les da la razón, al parecer, el enemigo anti-romántico de todos los sueños de deseo, el abogado de la realidad:

Por mucho que uno haya regañado con el mundo, por mucho que haya sido sacudido por él, en fin de cuentas conquista a su muchacha y se hace con un puesto cualquiera, se casa y se convierte en un filisteo igual que los demás; la mujer se pone a la cabeza de la casa, no faltan los hijos, y la mujer adorada, antes la única, un ángel, se muestra, poco más o menos, igual que las otras, el cargo trae consigo trabajo y contrariedades; el matrimonio, la cruz del hogar, y así tenemos toda la calamidad de siempre²⁰⁷.

Es posible que mucho de ello haya podido ser verdad también fuera de este filisterio del Biedermeier, a saber: como la melancolía de la realización que sigue en este plano al exceso de imagen. Esta melancolía es la que hace que el sueño de amor retroceda tan problemáticamente ante la cosa o, también, en el comienzo de la cosa, la que hace que, como amor de la lejanía, se encapsule en sí mismo y se cosifique. Y es así precisamente porque su fábula, que sólo contiene en lo esencial amor a la lejanía, refluye en sí misma ante la calidad vista; con tanta mayor seguridad recuerda la utopía abstracta. Aquí se encuentra una fuente de la neurosis utópica en sentido propio: una fuente de la permanencia en el espacio de los sueños, de la solidificación de la imagen en los comienzos, en las meras iniciales de la realidad.

Otro es el caso, a su vez, allí donde la fábula no se cierra frente a lo por-venir. Allí donde la imagen no sólo quiere ser mantenida, sino mantenida en carne y hueso. Y esto se convierte en el curso de la cosa misma, tan pronto como la apariencia, en lugar de proliferar subjetivamente en sí, es incitada suficientemente por el objeto mismo. Porque la *imago* de una persona amada ya vista puede mostrar rasgos a los que falta totalmente la base en el objeto. No todo objeto del amor posee, en efecto, la fuerza, para afectar la fantasía por medio de la *imago*, para moverla en su dirección, incluso por mucho que se dé una disposición receptiva, o en el caso de mera analogía del original con su imagen. Cuando se da una evidencia especialmente agudizada de la causación viva de la imagen es preciso que en el objeto mismo se contenga una atracción, a saber: una imagen del deseo fundada en él mismo —o que, por lo menos, parezca así— y la fuerza de actuar

207. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, cit., p. 435.

como tal. Es posible que, en la situación dada de su realidad, Pamina no sea tal y como le aparecía en imagen a Tamino; pero, sin embargo, la *imago* utópica provocada por ella es su propia *imago*. De lo erótico puede decirse, por tanto, muy especialmente, lo mismo que de toda *imago* en el hombre: aquellos que aciertan a provocarla son naturalezas poéticas, es decir, naturalezas con una gran participación en ellas de fantasía objetiva; con posibilidad real de llegar a ser en un ambiente adecuado lo que la fantasía captó, lo que, no sin razón, parecían ser y lo que irradiaban como apariencia. El amor que no se agota *post festum* en el goce o en el desengaño de sus imágenes mantiene, por eso, frente al objeto del amor la fidelidad a aquello que pudo quizá haber sido una imagen de deseo de sí mismo en el objeto, y por tanto, dado el caso, una disposición a la auto-trascendencia sobre lo innato y lo llegado a ser. Así tiene lugar la corroboración de la *imago* en el objeto y por medio del objeto; así encuentra acomodo. Ahora bien: si falta esta fuerza para la impresión por una imagen, o era incluso el amante sólo la naturaleza poética, y ello en una irrealidad tan desencadenada que le hacía ver realmente a Helena en todas las mujeres, entonces es inevitable la catástrofe de la imagen en toda su extensión. No sólo la juventud del amor se aparta entonces de la cruz del hogar desenmascarada por Hegel: el matrimonio desgraciado no conoce ya ningún remedio más que, en caso extremo, el de hacerse trivial, el de convertirse en una sombra en el limbo insensible. Lo amado no será ya nunca más lo que fue anteriormente, a diferencia del matrimonio *feliz*, en el que queda espacio para una imagen ensoñada que ha sido constitutiva en el pasado, para corroborarse, es decir, para revelar lo impresionado. Y aquí se corrobora, a la vez, algo vivo, que puede ser capaz de superar en este terreno toda la acostumbrada —demasiado acostumbrada— alternativa entre el sueño del comienzo y la indolencia. Porque precisamente lo utópico no está limitado, de acuerdo con la psicología romántica, al alfa, de tal modo que el siguiente alfabeto de las cosas no sería otra cosa que la extensión problemática de algo ya conocido. El matrimonio tiene, al contrario, *también su utopía específica y un nimbo en ella* que no coincide con la aurora del amor, y que, por tanto, no desaparece con ésta. Esta utopía surge precisamente de la corroboración de la *imago* del amor, y su poesía es siempre una poesía de la prosa, aunque, eso sí, de la más cargada de profundidad: el hogar. El hogar mismo es un símbolo, y pese a todo su hermetismo, un símbolo abierto; su trasfondo está constituido por la esperanza final del símbolo del suelo propio, un símbolo que se mantiene a lo largo de la mayoría de los sueños desiderativos y que se

encuentra al final de todos ellos. Esta esperanza es tan originaria, que no cede ante las imágenes aurales del amor; al contrario, se ha comunicado ya a la imagen de Lotte al paisaje del noviazgo secreto y del espectáculo iluminador de la bondad. La imagen del deseo no es aquí, desde luego, una imagen de la pasión, la cual no es nunca un elemento constitutivo del matrimonio; ya en la inclinación la persona se desprende de la pasión. Y mucho menos es la imagen del deseo una imagen de la provisión social-sexual, de la sexualidad racionalizada, que hacen que el matrimonio se haya convertido en la más burguesa de las instituciones de la burguesía. Ni tampoco hay que concebir el matrimonio como un oficio artístico, con plazo fijo ya desde un principio, como una protesta interna burguesa contra el anticipado filisteísmo. Sino que la *imago* del matrimonio traza exactamente en torno a dos personas *el espacio de desenvolvimiento* del hogar, con sus muchos caminos más allá del filisteísmo. Ello, sobre todo, en la sociedad socialista, en tanto que ésta no tiene necesidad ya de ver la familia como un refugio en la lucha por la vida, sino que la mantiene en movimiento como el fenómeno más próximo de la solidaridad; con el otro como huésped permanente en la casa, con la alianza de una confianza única, edificada sobre el fundamento de la diversidad específica. Este ser está cargado de tensión, pero, sin embargo, no es dramático, sino épico. Y así dice con toda razón Chesterton, en este punto felizmente conservador:

Todas las cosas que hacen de la monogamia un éxito son, por su naturaleza, cosas nada dramáticas: el crecimiento silencioso de una confianza instintiva, las heridas y las victorias comunes, la acumulación de viejas costumbres, el rico maduramiento de viejas bromas. Un sano matrimonio es una cosa nada dramática²⁰⁸.

Y, sin embargo, el matrimonio está tan lejos de ser un mero apéndice moral al amor, que en comparación con éste representa precisamente algo extrañamente nuevo: la aventura de la sabiduría erótica. De tal suerte que el matrimonio representa el experimento, logrado o no logrado, de una comunión, que no encuentra igual ni en el amor sexual ni en ninguna comunidad social aparecida hasta ahora. El matrimonio aparece así como la utopía de una de las más amables y más severas expresiones del contenido vital humano; su corroboración

208. Bloch tenía en gran consideración a Chesterton y en su libro sobre Hegel (*Sujeto-objeto...*, cit., p. 29) dice de él que era «uno de los hombres más inteligentes que jamás hayan existido».

ción no es por eso sólo —en último término, no es ya en general— la de la imagen en el cuadro de Pamina, la virginal del primer encuentro. A la utopía de la imagen de Pamina en manos de Tamino hay que añadir, más bien, la música de la prueba del fuego y del agua; ésta designa y significa ya no la novia, sino el matrimonio; ya no la pasión, sino la amistad del amor que se llama justamente matrimonio. Pamina misma inicia la *música de la fidelidad* o la corroboración de la *imago* mucho más allá de la primera simple fascinación por esta *imago*. El matrimonio abre y resiste la prueba de fuego de la verdad en la vida de los esposos, la amistad perseverante de los sexos en la vida cotidiana. Huésped en la casa, unidad reposada dentro de la fina y ardiente diversidad, ésta es la *imago* del matrimonio y el nimbo que trata de ganar. A menudo con una elección equivocada, como es sabido, con la resignación como regla y la dicha como excepción, casi como casualidad. Y es raro que el matrimonio sea la verdad sobrepujada de lo esperado inicialmente, sino que es más profundo, no sólo más real que todas las canciones esponsalicias. No obstante lo cual, posee con justicia su nimbo utópico: sólo en esta forma labora el símbolo de deseo —de ninguna manera sencillo, cargado de profundidades— del hogar, sólo en esta forma hay perspectiva de buena sorpresa y madurez. Y así como las penas de amor son mil veces mejores que un matrimonio desdichado, en el que sólo hay dolor y un dolor estéril, así se desparrraman las aventuras en el país del amor frente a la gran navegación que puede ser el matrimonio, y que no cesa con la edad, ni siquiera con la muerte de uno de los esposos.

*Pareja elevada, corpus Christi o utopía pasada,
cósmica y cristiforme del matrimonio*

El barco en el que se embarca ha sido pintado de manera doblemente resplandeciente. En color terreno y supraterrano: dos utopías míticas del matrimonio se nos ofrecen. La una puede ser designada como la de la pareja elevada y es pagano-aristocrática; la otra ordena el matrimonio como *corpus Christi*. A la categoría de la pareja elevada se le ha prestado hasta ahora poca atención, a pesar de que aparece inmediatamente después de la sociedad matriarcal. Bachofen, curiosamente, la ha pasado por alto, situando mujer u hombre siempre sólo en el plano matriarcal o patriarcal, según el momento. Y sin embargo, la pareja elevada ha desarrollado la imagen del deseo más característica del matrimonio, también en los ojos de sus espectadores, no sólo de los esposos. Mujer y hombre se presentan aquí concéntricamente

como imagen: la una, grácil y buena-otorgadora; el otro, fuerte y bueno-dominante; sólo la combinación de ambos se convierte en bendición en sí. La combinación aparece como unidad de ternura y vigor, de gracia y poder; más aún, de prostituta y profeta, y todo ello con el viejo trasfondo mítico-astral de luna y sol, y también tierra y sol. La mujer tiene para sí la rielante diosa lunar o la sapientísima diosa tierra; el hombre, la esencia luminosa; en la pareja elevada, ambos pueden o deben actuar y donar juntos en el cielo humano. El nimbo de la pareja elevada se cierne en torno a Pericles y Aspasia, en torno a Salomón y la reina de Saba, en torno al «Helios» Antonio y la «Isis» Cleopatra, en torno a Simón el Mago y Helena. Los dos últimos, Simón, el gnóstico en tiempos de Jesús, y Helena, una hetaira de Tiro —en unidad, como *dynamis* y *sophia*—, fueron especialmente venerados por sus creyentes; para ellos el mundo quedaba redimido por el redescubrimiento de este protoviril y profetofemenino. Un eco de este culto Simón-Helena en tiempos de Cristo resuena todavía a lo largo de la Edad Media, y se ha mantenido, por medio de un cambio de personas, en la relación Fausto-Helena homérica. La baja Antigüedad, en cambio, ha suministrado a la categoría pareja elevada ejemplos especialmente novelescos: así, por ejemplo, el emperador Helio-gábalo, sacerdote del dios solar asirio Baal, se desposa como tal con la sacerdotisa de la diosa lunar cartaginense Tamit: día y noche, Baal y Tamit, en unidad. Caudalosamente se vierte aquí, además, otro mito astral, el mito babilónico de una «boda sagrada» en Dios mismo. El mito vivió en el gnosticismo, que dividía sus fuerzas plásticas irradiantes en viriles y femeninas («profundamento y calma», «luz y vida», «concepto y *sophia*»), y se mantiene también en la cábala. Con su Dios Padre sin feminidad, el cristianismo no permitía en la tierra, o sólo confusamente, una pareja elevada, mientras que el judaísmo gnóstico-cabalístico sí la permitía perfectamente. El pseudo-mesías Sabbatai Zewí, por ejemplo, tenía junto a sí, hacia 1650, como «segunda persona en la divinidad», a su mujer Sara, una hetaira también como la Helena tiria. Más aún, la imagen Tamino-Pamina —procedente de fuentes helenísticas— y la imagen Fausto-Helena —un eco de Simón el Mago y la Helena tiria— verifican poéticamente el desposorio primario. La categoría de la pareja elevada trata de poner de manifiesto en dos personas, en dos puntos fijados eróticamente, lo que en los cultos y en el firmamento exterior no se unía: luna y sol a la vez, con la misma fuerza en el cielo, con el cielo como contraste. Podemos dejar en pie la cuestión de si también contribuía a esta imagen ensoñada la misma *misera contribuens plebs*; probablemente se con-

tentó con la vista de sus semi-dioses. No obstante, la imagen de esta unión impregna todavía el nimbo de todo matrimonio joven cuando este ha sido contraído entre personas enteras. La imagen se ha mantenido expresamente en el ámbito de la trivialidad y en las parejas dinásticas (el salteador de caminos y su novia, el príncipe heredero y su elevada esposa), y ha iluminado resplandeciente el matrimonio, aun después de desaparecido el trasfondo aristocrático y de desaparecer el mito astral. La fantasía erótica de la realización se ha ocupado largo tiempo del esposo equilibrador respecto a la más hermosa de las mujeres, como la imagen perfecta de la pareja combinada de gracia y fuerza. Y si bien el cristianismo no ha fundamentado teológicamente la pareja elevada, esta imagen-guía del mito de la pareja vive, sin embargo, en la leyenda Fausto-Helena, en la unión Pamina-Tamino (que sigue ocupando a Goethe en la *Segunda parte de la flauta mágica*). Más aún, como «imagen de nuestra delicia» se encuentra en lugar preeminente en el libro de Suleika del *Diván de Oriente y Occidente*, referida expresamente a la simultaneidad de la media luna y la salida del sol, y a lo que significa reunir la finura de aquélla y el poder de éste:

El sultán podía hacerlo, esposó
a la pareja más elevada del mundo,
designando como elegidos
a los más valientes de la tropa leal²⁰⁹.

La unidad dual de la sexualidad aparece tan extraordinariamente grande en todo ello, y no descansa hasta que cree encontrar su apoyo en el mismo firmamento: una unidad de personas que son hombre y mujer, como Adán y Eva en pleno sentido, un sacramento del sol y la luna. No sólo por su Dios Padre sin feminidad, sino, sobre todo, por ser una religión no-astralmítica, el cristianismo no tiene sitio para ello. No tiene sitio en un universo en el que la luna y el sol se ponen con la misma regularidad, como exterioridades, con las cuales se pone también la utopía *cósmica* del matrimonio.

Pero, a cambio de ello, aparece su segundo rostro, un rostro interior, que promete y vincula de otra manera. Entrega y fuerza, feminidad y guía, deben ser unidos y así realizados no en el mundo, sino fuera del mundo. El matrimonio se convierte en comunidad *in nuce*, es decir, en el *corpus Christi reproducido* por la mujer y el

209. J. W. Goethe, *Diván de Oriente y Occidente*, en *Obras completas* III, cit., p. 1714.

hombre. También aquí hay una imagen que sólo comienza con el matrimonio y que tiene en él, como en el hogar, su promesa erótica, con un resplandor sensible-suprasensible. Millones creen todavía en ello, como en el sacramento del matrimonio; para ellos los matrimonios se hacen en el cielo y permanecen hasta la muerte, pese a todas las posibles miserias terrenas y a la catástrofe. Los esposos mismos realizan por el matrimonio el sacramento, ellos mismos entran ya en relación con Dios como creador de las almas de los hijos. Todo matrimonio, insistía Pío IX, es en sí mismo un sacramento, aunque todavía un sacramento vacío; para que el matrimonio sea sagrado no es necesaria la presencia del sacerdote en el único sacramento que no administra la Iglesia, sino que sólo lo perfecciona por su ratificación. En el *sacramentum plenum*, eso sí, al creyente le espera en el matrimonio una inmensa mina de oro; la esposa y el esposo se dan incomparables en la *imago*. Según la doctrina de la Iglesia, ambos se unen como miembros consagrados del cuerpo de Cristo, a fin de dedicarse a la ampliación de este cuerpo, a la extensión del reino de Dios en la criatura racional. Imagen y modelo del matrimonio es la alianza de Cristo con su comunidad:

Porque somos miembros de su cuerpo, de su carne y de sus huesos. Y por esta razón, el hombre abandonará a su padre y a su madre para reunirse con su mujer, y los dos serán una carne. El misterio es grande: pero yo os digo, en Cristo y en la comunidad (Efesios 5, 30-32).

El amor de Sulamita por Salomón en el Cantar de los Cantares, con senos más deliciosos que el vino, con el amigo que ha bajado para gozar entre jardines y cortar rosas, esta ardiente canción nupcial es transformada clericalmente y expuesta alegóricamente como diálogo amoroso de Cristo con su comunidad, como entrega de la cabeza al cuerpo, como purificación del cuerpo por la cabeza. Pese al pecado original, los cuerpos son miembros de Cristo, templos del Espíritu Santo (1 Corintios 6, 16-19), de tal manera que el matrimonio hunde sus raíces en el matrimonio de Cristo con la comunidad, y es su ampliación y continuación, su órgano y reproducción en la criatura racional. La comunión sexual y la fidelidad a ella se combinan en esta imagen del matrimonio totalmente con comunión religiosa y social, aunque sólo en forma de la comunidad cristiana referida al más allá. En Pablo el matrimonio se convierte en la unión de discípulos y discípulas por parentesco y procedencia, para mezclarse en la imagen del nuevo Dios, para pertenecerle en el nuevo hogar; según el ideal, la comunidad sexual se convierte en comunidad de culto. La criatura,

desde luego, echó muchísima agua y desdicha al vino de este milagro, y sobre todo la sociedad, en ningún punto cristiforme, y en la que —como la última romana, la feudal, la capitalista— el *corpus Christi* no se manifestaba precisamente de modo perfecto en las relaciones sociales. Pese a todos los intensos rasgos paternalistas-patriarcales, y pese a la perspectiva y al punto de referencia extramundano, no ha habido ninguna utopía amorosa que haya dado más importancia al matrimonio y haya hecho su imagen más vinculante. El rasgo fundamental patriarcal, con el marido como «cabeza», ha estado siempre incluso en una comunidad amorosa de amplio orden, en la que no debería haber ya ninguna dominación, ni tampoco ninguna soledad de dos. *Unus christianus nullus christianus*, este principio, de un profundo sentido de lo colectivo, se refleja aquí como fe, amor y esperanza del matrimonio.

La post-imagen del amor

Si un sueño se ha hecho real, ello no quiere decir que va a serlo para siempre. Si no es el sueño el enterrado, sí el cuerpo que lo encontró. La muerte no corta el amor, pero sí aquello que lo hace visible y vivo. Se siguió la varita mágica de la primera impresión, el oro era de ley, la época ha pasado. Después, empero, se construye plásticamente un sueño despierto, queda una *post-imagen* del amor, como algo realizado y, a la vez, no realizado. Esta *post-imagen* está tan lejos como es posible, y, sin embargo, es afín en un punto a la visión de Peregrina, hecha de un amor no realizado, a la visión de la despedida nunca lograda. Porque también la amada felizmente puede convertirse por la muerte en Peregrina, en tanto que la muerte le es extraña, en tanto que sólo significa una interrupción externa. Hay, sin duda, un autoengaño muy difundido, hasta descender a la trivialidad, que se inicia en el recuerdo del o de los llamados bienaventurados; aquí no se trata de esta caricatura, ni siquiera de un recuerdo transfigurado de no tan mal gusto. Sino que ninguna *post-imagen* del amor está libre de dudas, a no ser que se haya podido formar ya en vida de su objeto; entonces, desde luego, es infalible en su resplandor. Como en la visión de Peregrina, en tales casos surge siempre la esperanza del recuerdo, y una promesa de la *post-imagen*; el relato de Theodor Storm *Viola tricolor* se centra dos veces en este problema. El deseo insatisfecho-reminiscente labora aquí, tanto en el niño que adorna con rosas el retrato de su madre y a quien la madrastra hace olvidar menos aún a la propia madre, como en el hombre que se casa por segunda vez y

que sigue largamente con la mirada en el pasado. La mirada le sigue a lo largo de caminos solitarios, en su cuarto de estudio solitario con el retrato de la muerta sobre su escritorio, en la ventana que da al jardín, en la pequeña choza que hacía tanto tiempo que no pisaba. La mirada hacia el pasado se dirige allí, allí va y vive la post-imagen:

El cielo estaba lleno de nubes; la luz de la luna no podía llegar a la tierra. Abajo, en el pequeño jardín, estaba el arbusto crecido como una masa oscura; sólo allí donde, entre coníferas piramidales, ascendía el camino hacia la choza de cañas rebrillaba entre ellas la grava blanca. Y de la fantasía del hombre que dirigía la mirada a esta soledad surgía una dulce figura que no contaba ya entre los vivos; la veía caminar allí abajo por el camino, y tenía la sensación de que él caminaba a su lado.

El personaje de Storm cae víctima de la seducción de la muerta, una infidelidad extraña, fatal en toda su extensión, se nos aparece: con una sombra rompe el matrimonio con su segunda esposa. Curiosamente, esta especie desasosegante de post-imagen aparece raras veces en la gran poesía, como si para Hamlet, el vengador, sólo fuera un problema el banquete nupcial como banquete funerario, sobre la base de un crimen. Y sin embargo, *El cuento de invierno* de Shakespeare²¹⁰ rebosa de la fuerza de la post-imagen erótica, la cual opera en el anhelo criminal del rey ante la estatua de Hermiona; y sólo aquí, en el juguete misterioso y ligero de Shakespeare, una broma profunda hace que se quiera retornar, retrotrae con fuerza hacia el pasado, haciéndolo de nuevo presente; sólo aquí recobra vida la estatua de una vida pasada-presente. Ésta es la solución en el cuento; en la vida, sin embargo, siempre han tenido lugar graves conflictos por razón de la post-imagen erótica, de una post-imagen en la que late la inquietud de ser meramente imagen de lo que ha sido. A un amor, hermoso por lo demás, se le hacen llegar así fácilmente filtros encantados, que no rejuvenecen, sino que trasponen tan sólo en una situación intermedia entre una primavera fantasmal y una madurez póstuma. Hay que distinguir, sin embargo: la post-imagen falsamente celebrada cierra el camino a una nueva vida y traspone la vida pasada en un ahora inauténtico, con todos los inconvenientes de lo que también en la óptica anímica podría llamarse «repetido espejismo». La post-imagen,

210. W. Shakespeare, *El cuento de invierno*, seguido de *La tempestad*, introducción de P. Gimferrer y trad. de J. M.^a Valverde, Planeta, Barcelona, 1984, acto V, escena III, pp. 89 ss.

sostenida adecuadamente, en cambio, que no tiene nada que ver, ni con el retorno por el goce en lo pasado ni con el culto a los muertos, puede ser de lo más fecundo, ya que irradia en aquella esfera, en la que también en el pasado espera y se acerca un algo no llegado a ser. La amada muerta ha escapado del mero recuerdo, la *imago* no se deja retroanhelar estérilmente, sino que actúa como una estrella del futuro. En la *Pandora* de Goethe, Epimeteo ve incluso la post-imagen en tangibilidades del mundo existente, aunque transparentes, y la Pandora desaparecida aparece a su través:

Desciende a nosotros en mil formas,
vaga sobre las aguas, camina por los campos,
brilla ella y resuena su voz en medida sagrada,
y sólo la forma ennoblece el contenido,
a quien ella da, y se da a sí misma la más alta potencia;
a mí me aparece en figura juvenil, en figura de mujer.

Esta especie de promesa erótica ha encontrado su fuerza más serena en la Beatriz de Dante, una fuerza del encuentro incesante con la perfección, como algo sagrado. *Sancta* ilumina en la muerte el más allá, se acerca desde este futuro; espera, recibe, acaba. Allí donde surge algo tan incomprensiblemente consolador, la amada, a la que se refiere la post-imagen, se revela como de la estirpe de Beatriz. Tan poco termina la imagen como promesa, tan seguramente la fidelidad fundada en la imagen implanta la esperanza, no sólo en la tumba, sino también en la actualización.

22. EL SUEÑO SOÑADO DESPIERTO EN FIGURA SIMBÓLICA: LA CAJA DE PANDORA; EL BIEN QUE RESTA

Todo sueño es tal porque ha sido todavía poco logrado, poco acabado. Por ello no puede olvidar lo que falta y mantiene en todas las cosas la puerta abierta. La puerta, por lo menos entreabierta, cuando parece abrirse a objetos prometedores, se llama esperanza. Teniendo presente, como se ha visto, que no hay esperanza sin angustia ni angustia sin esperanza, que se mantienen ambas recíprocamente flotantes, por mucho que la esperanza sobrepuje al valiente por el valiente. Pero también la esperanza, en tanto que posiblemente engañosa con fuegos fatuos, tiene que ser esciente, meditar sobre sí misma de antemano. La tan curiosa leyenda de Pandora hace que la esperanza les sea traída a los hombres por una mujer, pero de manera demoníaca: Pandora es

delicada como Pamina, deslumbradora como Helena, pero malvada, o enviada con intención perversa, como la sabia serpiente en el mito del pecado original. Pandora viene de Zeus, el cual quiere valerse de ella para vengarse de Prometeo por el robo del fuego: un reclamo seductor de la belleza genuina, pero con una colección cerrada de dones peligrosos. Prometeo la rechaza; Epimeteo, en cambio, el cogitabundo, se deja seducir, y Pandora abre la caja que trae consigo. Según el relato de la leyenda por Hesíodo, la caja contiene, empero, toda la suma de males que desde entonces han caído sobre los hombres, enfermedad, preocupaciones, hambre, deformidades, y todas ellas escapan. Sólo en el último momento el supuestamente compasivo Zeus cierra la caja antes de que escape de ella la esperanza. Se trata, empero, de una leyenda muy contradictoria, o bien de una versión muy contradictoria de la leyenda, porque la esperanza, por la que Zeus quería consolar de su debilidad a los hombres creados por Prometeo, figura aquí entre los males inequívocos. En la versión de Hesíodo sólo se diferencia de los otros males por el hecho de que se queda en la caja, es decir, por el hecho precisamente de que no se expandió entre los hombres. Todo ello no se entiende bien en la tradición de Hesíodo, a no ser en el sentido de que la idea de la esperanza como mal se refiere a lo engañoso en ella, así como también a la impotencia que ella misma representa. Así habían representado a Elpis los antiguos, delicada, llena de velos y fugitiva, y así también los estoicos querían dejar detrás de sí las imágenes de la esperanza, exactamente lo mismo que las de la angustia y del temor. Y así se nos presenta todavía la inolvidable *Spes* trazada por Andrea Pisano en el portal del baptisterio florentino: sentada espera, aunque tiene alas, y a pesar de las alas eleva, como Tántalo, los brazos hacia un fruto inalcanzable. La esperanza, por eso, con menos bienes que el recuerdo, puede parecer, por el lado de la incertidumbre, un mal, y lo engañoso, lo infundado en ella, es cierto. Pero, sin embargo, tampoco la esperanza infundada puede contarse entre los males del mundo de tal manera que quede equiparada a la enfermedad o a la preocupación. Y menos aún puede ser un mal la esperanza fundada, es decir, la esperanza en mediación con lo realmente posible; la esperanza se halla incluso tan lejana a todo ducende, que representa precisamente la puerta al menos entreabierto que parece abrirse hacia objetos prometedores, y ello en un mundo que no se ha convertido en prisión, que no existe como prisión.

A medida que pasaba el tiempo, tanto menos trataron los antiguos de deshacerse de la esperanza. Una versión helenística posterior (también la *Pandora* de Goethe se la ha incorporado) presenta la dote de

Pandora no como la caja de la desdicha, sino, al contrario, de los bienes, y en último término, como caja de los misterios. En esta versión la caja de Pandora es Pandora misma, es decir, la «llena de dones», de encanto, de regalos, de prendas de felicidad. Según la versión helenística, también éstos escapan de la caja, pero, al contrario que los vicios, han desaparecido totalmente y no se han diseminado entre los hombres; como único bien quedó la esperanza, pero en la caja. La esperanza mantiene el valor para los bienes que faltan, entereza y no-resignación frente a los que no han llegado aún, y allí donde desaparece, el proceso inmanente al mundo se pierde. A la larga, por eso, la segunda versión del mito de Pandora es la única verdadera; la esperanza es el bien que resta al hombre, un bien de ninguna manera madurado, pero también de ninguna manera aniquilado. Más todavía, la puerta entreabierta con una alborada adventista ante sí, con la que se denomina *subjetiva y objetivamente* la esperanza, es *la caja de Pandora del mismo mundo inconcluso, junto con el espacio vacío con chispas (claves, intenciones simbólicas positivas) que representa la latencia del mundo*. Con un símbolo histórico, el más amable que existe, se abre la caja como el profundo, cálido aposento, la morada en tierra, en la que brilla la luz del hogar. Con un símbolo de paisaje, el más intenso que existe, se abre la caja como el mar abierto, con pesadas nubes nocturnas de tempestad, con las nubes doradas de la mañana en el horizonte, cuando ya el sol no está lejos y el día comienza, ese día del que no se puede decir no te alabes antes de que acabes. Ambas perspectivas son, *en la misma medida, la perspectiva de la filosofía, la cual responde, al fin, materialistamente-abierta a la esperanza y que se ha juramentado con la nueva tierra del «totum»*. Este *totum* o todo se encuentra todavía en el proceso, y su tendencia se alimenta de elementos utópicos del estadio final, en la frontera del proceso, en la latencia. Las ilusiones y sus bienes nunca existidos se han escapado de la caja de Pandora, pero ha quedado la esperanza fundada *realiter*, aquella en la que el hombre puede llegar a ser hombre para el hombre, y el mundo, patria para el hombre. Por igual razón, la anticipación concreta hace suya tanto la Ilustración (destrucción de las ilusiones) como el auténtico misterio (enigma del «qué», *totum* utópico). Y lo mismo un máximo de desilusión como también un máximo de optimismo (grávido de decisión). Y por eso no hay ningún momento de la esperanza inteligida que caiga fuera de la teoría-*praxis* del marxismo entendido totalmente, no detenido artificialmente. El materialismo *mecánico*, no hay duda, es verdad en tanto que materialismo, es decir, como explicación del mundo desde sí mismo, pero es erróneo

cuando, entendido como meramente mecánico, nos presenta un mundo, por así decirlo, necio, un mundo en su mitad y angosto, movido sin finalidad, con el viejo ciclo del devenir y perecer, atado a la cadena de una necesidad siempre igual. Éste, empero, no es el mundo en el que tienen lugar las contradicciones que empujan hacia adelante; en el que son realmente posibles para nosotros una vida, una humanización, una cosa mejores; en el que tienen sitio el desarrollo y la posibilidad de desarrollo hacia adelante. El mundo real abierto es el mundo del materialismo *dialéctico*, que no tiene ninguna cáscara mecanicista. El materialismo dialéctico se halla tan tremendamente lejano del idealismo de un entendimiento como creador, del clericalismo y las hipótesis del más allá, del espíritu como demiurgo, como lo está el materialismo mecánico, pero igualmente lejano se encuentra de lo estático en lo singular y, sobre todo, en la totalidad del mundo, a lo cual todavía rinde homenaje el materialismo mecánico de consuno con el idealismo. No es posible pensar suficientemente bien y con suficiente grandeza de la materia; sus días, que son asimismo los nuestros, no tienen siempre ni el mismo número y medida ni, menos aún, su peso total. *No sólo movimiento y un algo aparentemente tan «antropomórfico» como la contradicción (con el movimiento mismo como primera contradicción) son las formas de existencia de la materia, sino también algo aparentemente tanto más «antropomórfico» como anticipación.* Esta última es sentida y descubierta por la esperanza, reproducida por su concepto objetivo-positivo de la tendencia y latencia. Este elemento auroral no sólo sale a luz, una y otra vez, en el mundo histórico-humano, sino que cualifica y abarca también el ámbito del mundo físico, el que de ninguna manera es sólo cuantitativo y preso en ciclos. También en él, y precisamente en él, hay claves de la constitución de un suelo patrio, en mediación con el mundo histórico-humano, sobre la base de ese Oriente al que hasta ahora tan poco se ha hecho objeto de reflexión: posibilidad objetivamente real. Las formaciones materiales del mundo —hasta llegar al desencadenamiento de la fuerza productiva más intensiva, del verdadero núcleo atómico: *existere, quodditas*— están llenas de la tendencia del todavía-no hacia el todo, de lo alienado hacia la identidad, del entorno a la tierra patria en mediación. También después, y precisamente después de la construcción de una sociedad sin clases, laboran estos problemas materiales (cometidos) de la salvación, de la humanización. La esperanza del objetivo se encuentra necesariamente en discordia, sin embargo, con la hartura falsa, y en identidad con la radicalidad revolucionaria: lo torcido se pondrá derecho, y lo que está a medias se llenará.

Parte Tercera
(*Transición*)

IMÁGENES DESIDERATIVAS EN EL ESPEJO
(ESCAPARATE, FÁBULA, VIAJE, FILM, ESCENARIO)

23. HACERSE MÁS GUAPO DE LO QUE UNO ES

No todo el mundo posee una buena presencia. Pero la mayoría de la gente quiere causar una buena impresión y aspira a ello. La manera más externa es para esto la más fácil. El que está pálido se pinta, como si estuviera arrebolado. Y así aparecen muchos ante los demás, se destacan.

El acicalarse se aprende pronto y rápidamente. La mujer, el solicitante, se muestran, como suele decirse, por su lado mejor. Es decir, por aquel que más fácilmente puede venderse. El yo se convierte en mercancía, en mercancía corriente y también deslumbrante. Ve cómo otros se comportan, lo que otros llevan, lo que hay en los escaparates, y se adapta a ello. Aunque, desde luego, nadie puede hacer de sí algo que no estuviera ya iniciado en él. Y de igual manera, lo que le atrae desde fuera en bellas envolturas, gestos y cosas no es más que lo ya, desde hacía largo tiempo, aun cuando vagamente, vivía en los propios deseos, y que por eso tan fácilmente se deja seducir. La barra para los labios, el colorete, las plumas ajenas, ayudan al sueño a salir, por así decirlo, de la caverna. Ahí lo tenemos, se contonea, presume de lo poco existente o lo falsea. Pero no, empero, en el sentido de que uno pudiera falsificarse totalmente; su deseo, por lo menos, es auténtico. En la actitud adoptada se muestra o, más bien, se traiciona. El deseo va tradicionalmente hacia arriba; el joven lleno de aspiraciones en este sentido está descontento con la situación en que se encuentra, pero no con la situación en general de pobres y ricos. Frente a esta última sonríe amigablemente, y así se destaca, de acuerdo con la imagen que entiende que es la suya, o más bien que se le hace ver como si fuera la suya. Más aparentar que ser, esto es todo lo que le es permitido, en el ímpetu pequeño burgués, para ser tenido por un señor de categoría. Ser más que lo que se aparenta, este punto de vista contrario, no puede conseguirse con ningún acicalamiento; por eso mismo no hay en ningún sitio tanta trivialidad como en aquel estrato social que se soporta a sí mismo sabiendo de su inautenticidad. Lo nuestro como auténtico es algo que, aparte de la corbata, se lleva todavía poco.

24. LO QUE A UNO LE CUENTA EL ESPEJO

«Me fue permitido servir.»

(Dicho popular)

Ser esbelto

No echar una mirada a uno mismo: he aquí algo. Pero para el pequeño empleado ello significa, de ordinario, el fin de todo. Si no ha llegado todavía al fin, y si no quiere llegar, el solicitante tiene que ser, en tanto que atildado, seguro de sí y tiene que ir vestido correspondientemente. Para vestirse es necesario un espejo, y en él se ve el amenazado con los ojos de su señor. Con los ojos tal y como el jefe desea verlo, para poder fiarse de sus empleados. El reflejado en el espejo cree, desde luego, que se ve tal y como desea verse, incluso como desea ser; más aún, el que se mira a la fuerza en el espejo lo cree así también poco antes de aparecer entre la gente, en el negocio. El rostro se alisa todo lo posible, el empleado quiere ser tan esbelto, tan falto de arrugas como su traje, y se comporta de acuerdo con ello. Con ello consigue un provecho, pero es el provecho que los verdaderos señores extraen del pobre hombre. Es decir, que el espejo ni siquiera le devuelve la imagen de lo que él desea ser, sino de lo que se desea que sea. Todo ello está normado, como los guantes en la tienda, como la sonrisa del vendedor en la tienda; todo se ha convertido en algo general y prescrito. Sonreír bajo la angustia y el vacío es ahora la característica de los señores: de los señores que no lo son. Lo que con ello se pretende es que todos se asemejen como un huevo al otro, y de estos huevos salen toda una serie de gallinas.

Fuerte en agacharse

El que se ofrece en venta tiene que agradar. Hacia afuera por eso son mostrados la joven tal y como tiene que ser, el joven tal y como tiene que comportarse. Tal y como lo necesita la clase dominante, so pena de venirse abajo. Lo femenino en la persona empleada consiste en rosa, lo masculino en cera (tiene que ser, eso sí, de buena calidad). Para que ambos lo tengan muy presente pende un espejo también en la calle, públicamente, y hay muchos de ellos a cada paso. El escaparate refleja, y aumenta así, lo que debe tener lugar en el comprador, lo que quisiera ser desde el punto de vista pequeño burgués, y ello a fin de que compre. El material literario y cinematográfico de Occidente

ofrece muchas de estas imágenes del comportamiento adecuado que se desea, de la apariencia estéril. Aquí se alzan señalizaciones engañosas: hacia el animal de trabajo que baila, hacia el viaje del encadenado, hacia el matrimonio esplendente del eunuco. Todo en la manera de la mentira, que tiene que ser dulce y suficientemente imposible para embriagar y, a la vez, mantener corto de riendas. Una verdadera salida del vacío parece serlo el deporte. En el momento de la salida se hacen reales auténticos deseos, y la competencia, para los humildes algo casi desaparecido, tiene aquí su escapatoria. Pero el campo es reducido, el avance reviste forma lúdica, y lo serio no se mueve; el nadador mejora sus records sólo en el agua; el jefe, en cambio, en la ganancia. Y desde luego, muy distintos records tendríamos si, haciendo de tripas corazón, se distinguiera al número uno en soportar al más fuerte en agacharse, al campeón en aguantar. Aquí se encuentran los triunfadores desconocidos y sin mentira de esa vida que le es ofrecida todavía realmente al hombre en la ruta vital capitalista. El boxeador se encuentra en el ring, lo pasa mal, pero el mejor encajador está fuera de las cuerdas, como espectador. Éste es el verdadero campeón en recibir ganchos, en ponerse en pie cuando suena la campana. Así les gusta, sobre todo, a aquellos a quienes el engañoso tentemozo tiene de la brida.

25. EL NUEVO TRAJE, EL ESCAPARATE ILUMINADO

«Un cuello de terciopelo adorna».

(Dicho popular)

Nadie, se dice, puede escapar de su propia piel. Pero sí puede fácilmente meterse en otra, y de aquí que todo acicalamiento es un ataviarse. La camisa limpia se encuentra por la mañana extendida como el Día del juicio, y un nuevo abrigo cubre todo lo pasado al penado puesto en libertad. El atavío escogible distingue al hombre del animal, y las alhajas son todavía más antiguas que el atavío, al que le sirve, hasta hoy, para destacar. Sobre todo, las mujeres se ponen con el atavío una nueva parte de ellas mismas. En cada vestido la mujer es una distinta, en la espuma sutil del ornato femenino. El deseo de experimentarse múltiplemente comienza, empero, en la mayoría de las personas con la apariencia, tan impecable como variable, que puede ofrecer un sastre. Para gente de edad o sedentaria es por eso

cómodo ir vestidos siempre de la misma manera. Otros, sin embargo, se sienten en seguida sin una arruga cuando el pantalón no la tiene.

Bien construido

Afuera, en la calle llena de gente, uno mismo ocioso, mirando. Entre los árboles de las casas de colores claros llega luz de la plaza al final y nos llama. Lo que aquí nos llama, empero, es la mercancía esplendorosamente iluminada tras la vidriera, y que busca clientes. Al modelo se añade así el escaparate, a fin de incitar el deseo de la vida elegante. El escaparate nace, por primera vez, con el mercado abierto capitalista, y reviste —sobre todo, característicamente, en Occidente— la cualidad de estar dirigido a provocar necesidades, sobre todo aquellas con una «nota personal». Con el fin de que con ello se haga realidad el deseo de corazón del negociante: lograr una ganancia. El buen escaparate tiene por eso que ser sugestivo, poner siempre partes sustituyendo al todo, y las partes mismas sólo como algo alusivo, de suerte que el estar ante el escaparate se convierte en algo lleno de intranquilidad. Aquí la tienda de ultramarinos, con fuentes que uno no puede evitar llamar apetitosas. Café, té, licores, se sitúan de la mejor manera ante azulejos de Delf, sobre laca roja, y un ambiente de las Indias holandesas arrulla al comprador. Aquí una tienda de porcelanas: en el centro la mesa puesta, blanca como el jazmín, con cristalería, iluminada por las velas, a la expectativa de invitados tan distinguidos como el comprador mismo. Aquí una tienda de alta costura para señoras: vestidos inverosímilmente constreñidos a la altura de los tiempos, y, sin embargo, algo de más allá en ellos, porque así no andan las mujeres terrenales. Aquí una sastrería para directores de empresa y gentes que quieren parecérseles: el úlster inimitablemente caído sobre la silla de chippendale, un sombrero de fieltro esperando al lado, guantes de piel de cerdo y zapatos como hechos con la encuadernación de un antiguo libro florentino. El pascante, empero, y todos los que, como él, no pueden comprar, y a quienes de tal manera se incita la apetencia de la posesión, no se rebelan pese a lo demasiado alto de la oferta. Quien apetece, en cambio, más bien la dicha hogareña, la encuentra tras las vidrieras de la tienda de muebles. Comedor, dormitorio, despacho, salón, todo se encuentra allí tal y como una cama hecha, y el joven funcionario que no precisa ilusionarse en los jardines públicos no necesita más que lanzar allí a su novia. Tras las vidrieras, entre edredones y colores salmón, contempla el sueño burgués más legítimo, pero también menos realizable: ve

desde dentro la casa ensoñada para dos. El sueño de la casa anhelada se llena con los muebles expuestos, más allá de sus propias posibilidades, con productos en serie que constituyen, una y otra vez, la gran mascarada: en plan de odalisca el amplio sillón, de estilo californiano el bar, fáustico el despacho. En todos sus extremos el escaparate fabrica sueños de deseo, a fin de sacar del bolsillo el dinero a los ricos que no lo tienen. Y nadie entiende mejor de estos sueños que el escapatista que ordena lo expuesto. No sólo expone mercancías, sino también el reclamo que surge entre el hombre y la mercancía; el escapatista construye con felicidad y cristal. Y el transeúnte sigue construyendo de modo puramente humano sobre la base de este reclamo capitalista, un reclamo que existe junto a los *slums* o a las horribles calles de la pequeña burguesía, que las presupone y que tiene como finalidad el olvidarlas. Inquieto, sin duda, pero no rebelde (porque el atractivo tras las vidrieras no muestra ningún propietario visiblemente envidiable), el pequeño burgués, confrontado con los objetos inalcanzables del escaparate, afirma precisamente la visión elegante y encomiable según la cual los señores organizan su vida. Tiene que existir la mujer para estas flores, para este perfume; tiene que haber una superabundancia de vida: pero ¿dónde encontrarla? En Navidades, cuando uno se regala no a sí mismo, sino a los demás, la calle de los comercios en la gran metrópoli se hace, puede decirse, algo piadoso. Los letreros luminosos relucen doble y triplemente, los deseos suben y bajan, se cambia de azul a amarillo, rojo, verde; se ofrecen bebidas, nubes de humo de tabaco, y con todas las mercancías se fabrica un sedicente «Niño Jesús». Una imagen singular, igual que los escaparates, son una imagen engañosa. El café que se arroja al mar no hay necesidad de exponerlo antes.

Luz de la propaganda

La mercancía necesita, empero, siempre además un texto que la alabe, que la haga especialmente atractiva en la competencia y que no la deja simplemente resplandecer en el escaparate. La exposición trazada y hablada, el gran campanil de la mercancía, se llama propaganda. Es ella muy especialmente la que transforma al hombre en lo más sagrado que existe junto a la propiedad privada: en cliente. También tiempos pasados, países distintos a los capitalistas poseían una especie de propaganda; pero, sin embargo, ésta era más auto-alabanza satisfecha de sí que medio en la lucha por la ganancia. Esta propaganda sobrepasaba, incluso ironizaba, la mercancía; de modo

semejante a como, todavía hoy, un almacén de carbones puede recomendarse, casi sarcásticamente, como el «Orco». Ya en el antiguo Pekín existían los siguientes letreros comerciales: sobre una cestería, «Las diez virtudes»; sobre una tienda de opio, «La triple honestidad»; sobre una bodega, «Vecindad de la belleza principal»; sobre un almacén de carbón vegetal, «Fuente de toda belleza»; sobre un almacén de carbón de piedra, «El bordado celeste»; sobre una carnicería, «Tienda de carnero de la penumbra mañanera». Pero se trata de poesía, no de imanes para la caja, aun cuando, también como reclamos y, por así decirlo, como exageraciones, preceden a la propaganda capitalista. Mejor aún que el decorador toca el técnico propagandista en el teclado de los sueños desiderativos, haciéndolos irresistiblemente incitativos, hasta que sale de ellos un cliente como fruto. Y así surgen *slogans* como los siguientes: «Los sombreros de primavera no son hoy un problema de precio», «Call for Philipp Morris», «Purity and a big bottle, that's Pepsicola», «Modern design is modern design», «Buick, el coche del hombre de negocios triunfante». Según nos asegura el *New York Times*, se aproxima un renacimiento en la venta de medias de señora: «Van Raalte covers you with Leg Glory from sunrise till dark». Ahorro, deseo del último grito y amanecida se citan también para caballeros y a precio reducido: «Howard Clothes styled with an eye for the world of tomorrow». La propaganda convierte la mercancía, también la más corriente, en una fascinación con la que todo y cada cosa queda resuelta tan sólo con comprarla. La dama del dibujo, que se salpica las sienes con agua de colonia, aceptando de un caballero un chocolate suizo, es, y precisamente por ello, la pura felicidad realizada. Desde el punto de vista capitalista, el escaparate y la propaganda son exclusivamente la liga para los pájaros del ensueño que acuden al reclamo. Como dice Marx, la mercancía tan esplendente y alabada es el anzuelo con el que se trata de atraer la esencia, el dinero del otro, y con el cual se quiere transformar en flaqueza toda necesidad real y posible¹. Todo ello pueden lograrlo, a lo largo del año, mercancías bien propagadas, un desfile de *Christmas-Values*, de *Easter-Values*. A los empleados se les pone así mecha, sin que hagan explosión, y la mucha luz del múltiple y corrupto Berlín sirve sólo para aumentar la oscuridad.

1. Véase K. Marx, *El Capital*, cit., libro I, vol. I, p. 108.

26. BONITA MÁSCARA, KU-KLUX-KLAN, REVISTAS ILUSTRADAS

«Sí, tengo la belleza de mamá, pero el dinero de papá.»

(Canción de jazz)

Con más intensidad aún actúa el afán de transformarse. Entonces el hombre no sólo se reviste con un nuevo atavío, sino que se hace irreconocible. El medio para ello no es el traje, sino el disfraz. Surge el deseo de una máscara no cotidiana. La máscara es, en principio, antifaz, y como tal oculta, más aún, niega el yo anterior, el yo representado en la vida precedente. El ama de casa, el comerciante, desaparecen, y en su lugar aparece una imagen abigarrada de ellos mismos. Se lleva sobre el cuerpo, y el soporte se alimenta con ello. Y así tiene lugar aquel disfraz que en muchos casos no lo es, sino una pequeña realización. La máscara posibilita al burgués no sólo aparecer como desearía ser y ser tenido en las fiestas, sino que le permite también comportarse desenfadadamente. Disfrazado de delincuente, verdugo o bajá, la máscara se le adapta incluso mejor al cuerpo que su traje cotidiano y, por así decirlo, impuesto. Con ello se echa un sueño sobre sí, el sueño de ser un grande e impresionante personaje. Y uno se imagina el papel que el disfrazado quisiera desempeñar o pudiera desempeñar en la vida si nada se le opusiera. En tanto era verdugo, asesino sexual, príncipe, no sólo estaba enmascarado. El bien disfrazado se ha desnudado, y así se le ve en su interior.

Los caminos tortuosos

Es raro conseguir ser, también hacia el exterior, un personaje impresionante. Uno se sorprende de que, con el fin de destacarse, no acontezcan más delitos. Todos los delincuentes, aun cuando procedan de la hez de la sociedad, son pequeño-burgueses; sólo en el bienestar se vive agradablemente, y eso es lo que quieren. El delito, así parece, le hace a uno rico en una noche si se aprovecha la noche de igual forma que el propietario aprovecha el día. Para explotadores pobres, es decir, impedidos de serlo, no hay duda de que existe la incitación constante de ir a los bajos fondos, a esa su fiesta de acción y de acrobacias. En la pequeña burguesía se cede muy raramente a la tentación del revólver, y se queda sólo en planes, porque sus consecuencias exigen muy buenos nervios y porque tiene también días aciagos. Hay un viejo dicho según el cual ser honesto significa soñar sólo con los delitos que los otros cometen; pero el caballero de industria es también fuera del baile de máscaras lo que él desea ser: un príncipe. Más aún, el

festejo de las acrobacias se mantiene también como traje profesional en delitos más capitales: el camino tortuoso debe ser, a la vez, el más multicolor y tentador; el delito mismo ama y mantiene el Romanticismo anárquico que el pequeño burgués tiende sobre él. Y así es como la juventud abandonada es seducida por la imagen del gángster, por la imagen de la sangre; pero hay también asesinos, sobre todo asesinos sexuales, verdaderamente burlescos, que llevan a cabo su menester además en una especie de juego ensoñado, sobre todo con deseos de venganza, aumentándolo así teatralmente. Se burlan de la policía con cartas que llevan al descubrimiento del hecho; el goce en el papel, en un papel, en último término, no sólo desempeñado, es demasiado grande. Lo anhelado y mentado como tal papel puede documentarse testimonialmente; con testimonios, por lo demás, espantosamente poéticos. Así, por ejemplo, una carta del asesino sexual de Düsseldorf, Kürten, autor de diecinueve asesinatos, hacia 1930, y dirigida a la policía, rezumando sangre, en un estilo criminal sarcástico, incluso con dolor festoneado moralmente sucio, gozándose en sí mismo. El asesino sabe lo que es el doble horror y escribe:

Ustedes se interesan por mi conducta, sin duda. Como mis comienzos se encuentran en otra región, es posible que lo que sigue merezca su especial atención. En Langenfeld (al norte de Colonia) fue el comienzo, y si la hora me es benigna, será también el fin de mi conflicto. Allí vive una persona que apenas si es comparable con otro ser humano, ni en su vida moral ni en su pensamiento. El que no pueda pertenecerme es lo que me ha llevado a todos estos hechos terribles. Tiene que morir, aun cuando me cueste la vida; ya he querido envenenarla, pero el cuerpo absolutamente puro ha vencido el veneno. Ahora tengo mejor oportunidad; tiene que volver por la noche de Hilde a casa, y les acompaño el diseño del camino. Es mi próxima víctima.

Y una carta ulterior termina con unos versos que pudieran proceder del excusado de una sociedad secreta, aunque su contenido tiene su sentido:

Al pie de la abolladura en el cartón,
en el lugar señalado por una cruz,
allí donde ninguna yerba crece,
y que está señalado con una piedra,
allí se encuentra un cadáver, metro y medio bajo la tierra.

Las cartas venían en un sobre de luto; el goce propio en el asesinato ya realizado, aunque todavía oculto, reviste dimensiones. Aquí se

apunta una parte de los nazis, una parte que iba más tarde a incorporarse muchos más asesinos sarcásticos, muchos más asesinos sexuales morales. Los caminos tortuosos se encuentran por eso muy especialmente ocupados con imágenes desiderativas crueles, incluyendo aquellas del Gran Tribunal al final de los tiempos, con cuya inimaginable crueldad el burgués cristiano se ha dulcificado durante siglos la desdicha de no poder torturar, descuartizar, quemar.

Éxito por el terror

Muchos se apresuran a presentarse también en la vida enmascarados. El quiero y no puedo desea muecas y capuchas no sólo en bailes, sino también en pleno día. La máscara no sólo se ha escapado del disfraz en los anticuados delinquentes particulares, sino que adquirió su seriedad fascista. Hecha pública, hecha política, llegó la noche de los cuchillos largos, y también su día. «Dientes de lobo» y «Espanto del macuto», artículos jocosos de los que se ocupaban los viajantes para animar a los compañeros de viaje, se convirtieron en insignias de partido. Apenas si el papá había representado al juez Lynch en el baile de disfraces de la Asociación Alegría, cuando ya fue elegido unánimemente como la máscara más acabada de la noche. Y era él el mismo en la calle, pero real e impecable; y los judíos con los pantalones cortados, con carteles chistosos colgados del cuello, los encantadores judíos con las cabezas rapadas en el tren, desencadenaban inmensas carcajadas antes de que provocaran otras carcajadas. Y la «regresión» saltó: apaches, calaveras, caballeros del camisón ardiente llenaban la calle, y la policía la hacía doblemente insegura. Todos los deseos se apuntaron, los que había indicado el pequeño burgués en el carnaval, todo aquel ifuego y muerte! que, por muy auténticos que fueran, condujeron los deseos de aquellos asesinos rituales, kukluxklánicos, encapuchados para una revuelta falsa hacia la auténtica barbarie. El charlatán fascista echa mano de la máscara del *Werwolf*, la magnífica con nombres semi-alienados, con escenografía traída de las novelas de horror, de allí donde ésta pasa a la trivialidad, pero también a la esquizofrenia del pequeño burgués, muy bien utilizada, muy bien organizada. Es decir, también aquí la sociedad secreta del caso preciso proviene del dorado Occidente. El modelo es siempre el Ku-Klux-Klan americano, el movimiento subterráneo de los Estados americanos del Sur después de la guerra civil, y después, renovadamente, tras la primera guerra mundial. La pandilla se vestía con dominós con capucha, destinados a lucir fantasmagóricamente a la luz de las an-

torchas. Había símbolos en forma de un cuchillo descuartizador, y también esferas, medias lunas, cruces, serpientes, estrellas, sapos, ruedas, corazones, tijeras, pájaros, vacas. El Klan mismo se denominaba *invisible empire*; el imperio tenía un «encantador imperial» a la cabeza, al que seguían el «Gran Dragón», el «Gran Titán», el «Gran Cíclope». Hay «lobos del Klan» y «águilas del Klan», y los nombres de los de abajo coinciden con sus dominós. En las cumbres, sobre la asamblea, luce, empero, una cruz de fuego. Con esta mascarada se representa un extrañamiento extremo, bárbaramente abigarrado, por medio del cual el Babbit ávido de sangre hace un tabú de sí mismo. Enlazando con historias de indios y tótems, con tribunales medievales de secta y, en términos generales, con la Edad Media tenebrosa tal y como se la imaginan las revistas americanas. Las máscaras del Klan fueron así los primeros uniformes fascistas, y sus alocuciones coleraron, por primera vez, con sus representaciones la «revolución» de la derecha, la revolución de Lynch. Muy instructivo a este respecto el inicio del movimiento, que quizá haya de aparecer una vez más, la proclama del Klan de Arkansas, que reza como sigue:

KKK

Special Orden N.º 2

Spirit Brothers; Shadows of Martyrs; Phantoms from gory fields; Followers of Brutus!!!

Rally, rally, rally. — When shadows gather, moons grow dim an stars tremble, glide to the Council Hall and wash your hands in tyrant's blood; and gaze upon the list of condemned traitors. The time has arrived. Blood must flow. The true must be saved.

Work in darkness

Bury in waters

Make no sound

Trust not the air

Strike high and sure

Vengeance! Vengeance! Vengeance!*

* KKK / Orden especial n.º 2 / iii Hermanos del Espíritu; Vestigios de los Mártires; Espectros de los campos de sangre; Seguidores de Bruto!!! // En marcha, en marcha, en marcha. — Cuando crezcan las sombras, la luna palidezca y las estrellas tiemblen, deslizáos hasta el Ayuntamiento y lavad / vuestras manos en la sangre del tirano; y examinad la lista de / los traidores que han sido sentenciados. Ha llegado el momento. Debe correr la sangre. / Hay que salvar la verdad. // Trabajad a oscuras / Enterrad en las aguas / No hagáis ningún ruido / No os fiéis del aire / Golpead con fuerza y firmeza / ¡Venganza! ¡Venganza! ¡Venganza!

Esto resuena como el idioma delincuente ya citado del asesino sexual Kürten, aunque con enmascaramiento revolucionario. El enmascarado penetra por medio de su enmascaramiento en lo verdaderamente primitivo, en la esencia de aquello que es representado por la máscara. El salvaje con la máscara del león se convierte él mismo en dios-león, y cree actuar como él. El derviche que baila se siente como cuerpo celestial cuando gira en torno a sí, como un cuerpo celestial girando en torno al sol; y es así como se imagina atraer hacia sí las fuerzas del sol. La barbarie civilizada necesita, sin embargo, la máscara, en este caso la del caníbal, no sólo para participar aún más en éste, su ídolo deseado, sino, sobre todo, para provocar espanto y para paralizar por medio del horror. Y cuando el gran capital la llamó, la máscara sentaba como un guante, cuando realmente «las lunas empalidecían y las estrellas temblaban», cuando la noche de los cristales rotos salió a la calle.

Libros para el éxito, historias de almíbar

Sin embargo, este placer en transformarse tiene que desplegarse también en campos más amables. Porque detrás de todas sus imágenes criminales se encuentra justamente una monada pequeño burguesa, y es hacia ella hacia la que corre, en último término, el salvaje Babbit. Esta monada se encuentra tanto en prosa, en los libros para el éxito, como en la, por así decirlo, dulzonería tratada poéticamente, en la dulzonería con argumento; en suma, en la novela de folletón. Libros para el éxito son aquellos que, con empujones o sin empujones, prometen el camino hacia la dicha fabricada. Pueden ser cosméticos, y en este caso son como aquel cocinero francés que sabía hacer de un guante un *beefsteak*. A ellos se unen los consejeros en la lucha por la vida, en pro de la reina de la belleza, del hombre con suerte *in spe*. Ilustraciones (enseñando buenas maneras) apoyan el relato, y al final el empleado se ve en el cuadro último como si hubiera logrado su objetivo: sentado en la mesa del comedor entre la familia del jefe, junto a él la hija ya medio conquistada; monogamia, con matrimonio también con el negocio, terminan el libro para el éxito. En América es donde esta especie está más difundida; *how to win friends and to influence people** es ya parte del negocio. Los títulos de una *Popular Guide to desirable living*** rezan: «How to live your life; The secrets

* Cómo hacer amigos e influir en la gente.

** Guía popular para una vida deseable.

of health; Love and marriage; How to make money; The way to charm; Success with your children; How to sharpen your memory; Unmarried, but; Never too old to love; How to make people to like you; How to talk about books, theatre, music, arts»*. En suma, aquí tenemos un faro en el mar de los deseos pequeño burgueses, que nos lleva al perfecto Babbit, es decir, al objetivo de los deseos del Babbit con crédito. Hasta aquí, sobre cursos racionales para el éxito y sobre sus premios, pero los hay también, lo que no puede extrañar, irracionales. Son los que despiertan las «fuerzas secretas» en el hombre, y constatan: «Las grandes exigencias de la vida profesional de nuestros días traen consigo para muchos hombres un declive prematuro de sus mejores fuerzas», y así se hacen magnéticos. Suprimen la timidez en el trato con el otro sexo, forman hombres de sociedad, y también el hombre al que las mujeres confían con gusto el timón del barquito de sus vidas. Entre los libros para el éxito cuentan incluso los distintos consejeros de la erudición sexual, siempre que no son mero sucedáneo o destinados sólo a los simples *voyeurs*. La cima pequeño burguesa la alcanzó el *Matrimonio perfecto* de Van de Velde, el honesto libro pornográfico, el indicador pedante hacia el placer dando rodeos. La edición particular para vinateros, que es en lo que se ha convertido hace largo tiempo el *ars amandi*, se convierte en leche materna con whisky; y, a la vez, se dispone de un sucedáneo para el prudente y aconsejador confesor de antaño. Pero el amor pasa y la sociedad de seguros permanece; y es a ella, por eso, a la que están dedicados todos los libros para el éxito, o bien los instintos que llevan a ella. El libro soñado de la cohabitación perfecta se hunde ante el mucho más americano del *well-to-do*, de tener el riñón bien cubierto. En último término, allí donde, de ordinario, parece amenazar el acabamiento, aparece, por eso, en el prospecto de la sociedad de seguros la casa distinguidamente retirada, con bosque y lago, y en la verja el cartero amable que trae precisamente la renta asegurada al caballero que cultiva rosas y a su esposa adormecida. Todo ello lo promete el jefe para la vida, cayendo de la prosa totalmente en la poesía, a saber: en ese algo rosado que no existe ya para ninguno de los aspirantes a capitalistas que echan mano de un libro para el éxito.

Si todos los que aspiran llenos de ilusiones quedan desilusiona-

* Cómo vivir tu vida; Los secretos de la salud; Amor y matrimonio; Cómo hacer dinero; El modo de seducir; Éxito con tus hijos; Cómo agudizar la memoria; Soltero, pero...; Nunca demasiado mayor para amar; Cómo hacer que le gustes a la gente; Cómo hablar de libros, teatro, música, arte.

dos, no, en cambio, los que leen sin pretensiones. A éstos se les ofrece el folletín de la revista, sugiere ambiente alemán del tiempo en que todos viven en concordia: mente, en fin, de la manera más puramente americana. Se ofrecen vidas imaginarias ascendentes, hacia arriba, hacia el dinero y el esplendor, todo en el papel. Y la artimaña por la cual se consigue la subida es siempre la misma, es, como decía una vez Upton Sinclair, la de la casualidad imposible. Criadas se casan con buscadores de oro triunfantes o con hombres de corazón de oro que van pronto a descubrir un campo de petróleo. Pobres mecanógrafas, que tienen que ahorrar cada caloría para poder comprarse unas medias, se encuentran con un empleado, el amor empieza, el enamorado las invita a excursiones modestas, que le dan ocasión para descubrir la naturaleza noble de su amada, pero al final él mismo se descubre a la mecanógrafa como el jefe en persona, y se casa con ella: *sounds like magic, doesn't it?* O es un pobre muchacho que se hace con un caballo escapado y que de esa manera conoce a la rica heredera que va a ser después su esposa: un lecho dorado de la empresa libre en medio del capital monopolístico. El folletín de la revista muestra con la casualidad imposible toda una serie de transformaciones particulares, todas ellas dirigidas hacia las cimas de la sociedad. Procura la visión desde la verja, la falsamente esperanzada, aquella cuyo objeto son las clases más adineradas; muy especialmente en América, es la epopeya aguardentosa difundida entre millones del gran premio. Todo ello, esta vez en la Alemania del pequeño burgués, impregnado con sentimentalidad procedente del aterciopelamiento del siglo último, nada menos que muerto: «Sé de un banco donde florece el tomillo». O bien a la Marlitt: «Y después, tin, tin, se hundió con sonido alegre en la magnificencia del invierno; como un repique de dicha resonaba en los corazones de la juventud, como si sólo anunciara alegría y belleza para toda la vida». O de modo sensato-romántico: «¡Qué confortable en la granja! En todos los cuartos de abajo ardían las lámparas con pantallas de color, porque hoy, más temprano que de ordinario, la nevada había apresurado el crepúsculo. Y en todas las estufas crepitaba la llama alimentada por la leña, y también fuera, en el zaguán, expandía calor una gran chimenea de azulejos pasada de moda». O bien romántico-demoníacamente, de nuevo, aunque con prosa robusta, hacia arriba, hacia las alturas aristocráticas del respeto del pequeño burgués, de la transfiguración: «Estos antiguos castillos, sombríos y silenciosos desde fuera, fascinadores en su interior, con sus magníficas paredes cubiertas de brocado, con sus cortinajes de telas espesas. En cada puerta atisba la

intriga, pero, a lo largo de los corredores semioscuros, anuda el amor sus tiernos lazos»². El folletín de la revista es así el folletín más emocionante en sus imágenes feudales, el más milagrero en sus imágenes capitalistas. Del folletín se desprende una paz profunda con la clase superior: quiere mostrarla, extenderla, mantenerla intacta. Todo ello, en lo que se refiere al sueño del éxito, con los ojos permanentemente abiertos hacia el *happy-end*, a saber: capitalista-feudal; otro fin no hay, no puede, no debe haber, no habrá. La vida parasitaria de la clase superior es presentada así como perfectamente en orden, y la riqueza es una merced. El pobre hombre no se rebela, sino que vuela por sí mismo al regazo de la rica heredera. Este algo placentero, este algo imposible, pero que no perturba ninguna de las reglas del juego, diferencia ya la felicidad trivial de los folletines de revista de la mucho menos pasiva —odiada, por eso, por el refinado pequeño burgués— de la novela por entregas. En realidad, en los espejos de este espacio trivial escrito no tiene lugar otra cosa que el acaso, y la ventura que trae al hombre de suerte multiplica en todo el encanto atlántico los baratos don Quijotes de la esperanza sin sentido.

27. MEJORES CASTILLOS EN EL AIRE, EN LA FERIA Y EN EL CIRCO,
EN LAS FÁBULAS Y EN LA NOVELA POR ENTREGAS

«Patitos, patitos,
aquí tenemos a Gretel y Hänsel.
No hay pasarela ni puente
que nos lleve en tus blancas espaldas.»

(*Hänsel y Gretel*)

«Después, nos fuimos a dormir; yo no podía dormir y me desperté. Reflexioné buscando ayuda y me debatí por una decisión. El libro en el que había leído llevaba como título *La cueva de bandoleros en la Sierra Morena o el ángel de todos los oprimidos*. Cuando mi padre llegó a casa y se durmió, me levanté de la cama, me deslicé del cuarto y me vestí. Después escribí un billete: «No debéis mataros a trabajar, me voy a España y busco ayuda». Puse el billete sobre la mesa, me metí en el bolsillo un trozo de pan seco y unas pocas monedas de mi dinero ahorrado, bajé las escaleras, abrí la puerta, respiré

2. Existe traducción castellana de la obra más representativa de esta autora: E. Marlitt, *La princesita de los brezos*, Montaner y Simón, Barcelona, 1986.

una vez más, profundamente y sollozando, aunque silenciosa, muy silenciosamente, para que nadie lo oyera, y me encaminé con pasos apagados abajo hacia la plaza del mercado, afuera, rumbo a la calleja de abajo, al camino de Lungwitz que lleva por Lichtenstein y Zwickau: hacia España, el país de los nobles salteadores, de los que ayudan en la necesidad.»

(K. May, *Mein Leben und Streben*)

«Cuando los cuentos fantásticos, en buen estilo marinero,
Os cuenten de ardores y frío, tormentas y alisios,
De barcos, islas, aventuras,
De gentes abandonadas, tesoros y piratas,
En resumen, de todo el encanto de viejas heroicidades,
Tal como prendieron, un día, todo mi corazón,
Y todo ello relatado como se relata a un compañero de cabina:
Si ello os seduce aún, a vosotros jóvenes tan listos,
¡Escuchadme! Demasiado atrevido fui yo,
Y hoy no hay anhelo que ya se me revele.
Sois demasiado sobrios para ello, habéis olvidado
Quiénes fueron Kingston, Ballantyne y Cooper,
Por los que yo me fasciné en años juveniles:
Sea lo que sea. Callada y forzosamente
Quiero ir a la tumba con mis héroes,
A esa tumba que hace ya tiempo los devoró a ellos y a su obra.»

(R. L. Stevenson, *La isla del tesoro*. Poesía dedicatoria al comprador irresoluto)

«El vagar sin plan por las escapadas sin plan de la fantasía no es raro que espante la caza que la filosofía sometida a plan puede necesitar en su mundo bien ordenado.»

(Lichtenberg)

Hacia el atardecer es cuando se relata mejor. La proximidad indiferente desaparece y se acerca lo lejano, que parece mejor y más próximo. Érase una vez: ello significa fabulatoriamente no sólo algo pasado, sino un «en otro sitio» más abigarrado, más fácil. Y los que allí conquistaron la felicidad viven —si no han muerto— todavía hoy. También en la fábula hay dolor, pero cambia, y cambia para siempre. La dulce, maltratada, Cenicienta va hacia el árbol en la tumba de su madre, «arbolito, muévete y sacúdete», y del árbol cae un vestido tan magnífico y resplandeciente como la Cenicienta no había visto en su vida; y las zapatillas son todas de oro. La fábula se hace siempre, al

final, de oro, hay siempre dicha bastante. Los pequeños héroes y pobres gentes llegan precisamente aquí a aquel punto en que la vida se ha hecho hermosa.

Valor del hombre avisado

No todos son tan tranquilos como para esperar sin más estos bienes, sino que parten para encontrar su felicidad, listeza contra rudeza. Valor y argucia son su escudo; el entendimiento, su punta de lanza. Porque el valor sólo ayuda poco al débil contra el señorón, no le sirve para derribar la torre al suelo. Astucia del entendimiento es para el débil su elemento humano. Por muy fantástica que sea la fábula, en la superación de las dificultades es siempre inteligente. En la fábula, además, el valor y la astucia triunfan de manera muy distinta a como triunfan en la vida. Y no sólo esto: como dice Lenin, son siempre los elementos revolucionarios ya existentes los que aquí fabulan por encima de los límites dados. Cuando el campesino se hallaba todavía atado a la gleba, el pobre jovencito de la fábula conquistaba a la hija del rey. Cuando la cristiandad cultivada temblaba ante brujas y demonios, el soldado de las fábulas engañaba de extremo a extremo a las brujas y a los demonios (sólo la fábula subrayaba el «necio demonio»). Se busca y se refleja la edad dorada allí donde podía verse, muy atrás, en el paraíso. Pero la fábula no se deja hoy engañar por los actuales poseedores del paraíso; y es por eso rebelde, gato escaldado, cabeza clara. Se puede trepar por la enredadera hasta el cielo, y ver allí cómo los ángeles muelen el dinero. En la fábula *Madrina muerta* Dios mismo se ofrece como padrino a un pobre hombre, pero éste responde: «No te deseo como padrino porque das a los ricos y dejas morir de hambre a los pobres»³. Por doquiera aquí, en el valor como en la sobriedad, como en la esperanza, hay un trozo de Ilustración, mucho antes de que ésta existiera. El valiente sastrecillo en la fábula de los Grimm, un fanfarrón de antemano, sale hacia el mundo porque piensa que el taller es demasiado angosto para su valentía. Se encuentra con un gigante, y éste toma y estruja una piedra en su mano hasta que la hace sacar agua, y lanza otra piedra a tal altura que apenas si se la puede ver. Pero el sastrecillo supera al gigante al convertir en papilla no una piedra, sino un queso, y al lanzar al aire un pájaro tan

3. Hermanos Grimm, *Madrina muerta*, en *La muerte. Una antología*, selección y trad. de E. Saric Gordillo y J. R. Hernández Arias, Valdemar, Madrid, 2000, pp. 266-270.

alto que no se le vuelve a ver. Finalmente, al término de la fábula, el avisado triunfa sobre todos los obstáculos, conquista a la hija del rey, y con ella la mitad del reino. En la fábula, por eso, un sastre puede convertirse en rey, un rey sin tabú, que ha paralizado toda la mala voluntad de los grandes. Y cuando todavía el mundo se hallaba lleno de demonios, otro héroe de fábula, el joven que sale a conocer qué es el miedo, resiste el terror en toda la línea, pone cadáveres al borde de la lumbre para que se calienten, juega a los bolos con fantasmas en el castillo siniestro, hace prisionero al superior de los malos espíritus, y alcanza así un tesoro. Hasta el demonio se deja engañar en las fábulas, un pobre soldado le engaña vendiéndole el alma con la condición de que llene de oro la bota del soldado. Pero la bota tiene un agujero, el soldado la coloca sobre una zanja profunda, y el demonio tiene que acarrear sacos y sacos de oro hasta el primer canto del gallo, para marcharse después con las orejas gachas. En las fábulas, pues, siempre hay botas agujereadas se hallan a disposición del que sabe utilizarlas. No falta tampoco la suave ironía sobre el mero deseo y los medios imaginados simples con que se quiere alcanzar la meta, una ironía también ilustrada, pero que no descorazona. En tiempos antiguos comienza la fábula del rey-sapo, en la que todavía el deseo sirve de algo, pero la fábula no se presenta como un sucedáneo para el obrar. El avisado Augusto de la fábula se ejercita, sin embargo, en el arte de no dejarse deslumbrar. El poder del gigante es mostrado como un poder con un agujero, por el cual puede deslizarse el débil.

«Mesita, sítveme»⁴; el genio de la lámpara

También se hallan aquí a disposición cosas excelentes, como nunca se habían visto. Artefactos maravillosos, sobre todo de la especie más cómoda, se ofrecen mágicamente al débil. Esto se ve de la manera más plástica en la fábula de los Grimm *Mesita, sítveme*, el asno de oro y el garrote en el saco. El protagonista, un joven pobre y abandonado, se coloca con un sastre para aprender el oficio, y cuando ha terminado el aprendizaje, recibe una mesita sin nada de particular en ella, pero con una cualidad especial. Si se le dice «mesita, sítveme»,

4. La expresión aparece en el cuento de los hermanos Grimm *La mesa, el asno y la vara*, en *Cuentos escogidos*, cit., pp. 280-294. A continuación se mencionan varios cuentos de los hermanos Grimm, como *El sastrecillo valiente*, cit., pp. 184-196, *La ondina del estanque*, cit., pp. 245-253, *Historia de uno que hizo un viaje para saber lo que era el miedo*, cit., *El rey de las ranas*, cit., pp. 23-29, o *El dinero llovido del cielo*, cit., pp. 220-222.

se cubre en el momento con manjares como ningún cocinero hubiera podido procurarlos, y junto a ellos un gran vaso con vino tinto. A ello se añade un burro maravilloso que escupe a voluntad monedas de oro, tanto por delante como por detrás; y, finalmente, aparece el garrote del saco, o el arma mágica, sin la cual el pobre no puede afirmarse en este mundo, aunque se haya hecho rico y feliz. La «mesita, sírveme» tiene muchos paralelos en la magia del deseo de las fábulas: así la zapatilla voladora en el relato de Hauff del pequeño Muck y su bastón como varita mágica⁵; así el trozo de madera en la fábula *Los destinos de Said*, en la cual la madera se convierte entre los naufragos en un delfín que lleva a Said como una flecha hasta la orilla. La fábula de los Grimm *Hermano Alegre* sabe de una mochila en la que el hermano puede meter maravillosamente todo lo que desea, gansos asados, ocho demonios, y finalmente, después de haber lanzado la mochila al cielo, llega él mismo con ella allí. La fábula de los Grimm *La ondina del estanque*, en la que ésta esconde un enorme garrote en el saco, hace que unos niños malos arrojen contra la ondina un cepillo; después, un peine y, por fin, un espejo. De aquí sale, en primer lugar, un gran monte de cepillo con miles de púas; después, un monte de peine lleno de dientes, y finalmente, un monte de espejo tan liso, que la ondina tiene que renunciar y no puede pasar al otro lado. En la fábula el juego y la magia tienen, pues, paso libre, el deseo se hace mandato, desaparece el trabajo de la realización, y desaparecen también el espacio y el tiempo que separan. En Andersen nos encontramos con un baúl volador que lleva al país de los turcos, y chanclos de la felicidad que hacen retornar a un magistrado al Copenhague del siglo xv⁶. En *Las mil y una noches* vuela el «caballo encantado», nos lleva al cielo, y allí espera, con los brazos cruzados, el más intenso realizador de deseos: el espíritu de la lámpara. De modo muy característico, la fábula más rica, *Aladino y la lámpara maravillosa*, está construida sobre toda una serie de utensilios deseados para la consecución de lo que no se tiene a mano. Se hace salir humo, el falso tío murmura palabras misteriosas, y en el momento se abre la caverna con los tesoros ocultos señalados con el nombre de Aladino. Aparece un jardín subterráneo, los árboles están

5. Referencia a los cuentos de W. Hauff *Historia del pequeño Muck y La suerte de Said*, en *Cuentos completos*, trad. de E. Bombín Izquierdo, Anaya, Madrid, 1994.

6. Referencia a los cuentos de H. C. Andersen *El baúl volador*, en *La sombra y otros cuentos*, selección y notas de A. Adell, Alianza, Madrid, 1973, pp. 132 ss., y *Los chanclos de la felicidad*, en *La reina de las nieves y otros cuentos*, selección y trad. de A. Adell, Alianza, Madrid, 1989, pp. 116-146.

cubiertos con piedras preciosas, en lugar de con frutas. Aparecen el esclavo del anillo y el espíritu de la lámpara; ambos, protodeseos alucinados de poder, de un poder que no está limitado a determinadas cosas, como, por ejemplo, en el caso de «mesita, sírveme», sino que la lámpara trae a su señor todo, pero absolutamente todo lo que desea. El espíritu de la lámpara aporta tesoros sin cuento, belleza del cuerpo y un arte caballeresco momentáneo, finura del lenguaje como del espíritu. Construye en una noche un palacio como la tierra hasta entonces no había conocido, con cámaras del tesoro, caballerizas y armería; las piedras son de jaspé y alabastro; las ventanas, de joyas. Una simple orden, y en el momento la lámpara traslada el palacio de China a Túnez, y en seguida, de nuevo, a su lugar primitivo, sin que ni siquiera se haya movido con una brisa la alfombra situada ante la puerta principal. Y no hay que olvidar tampoco la tabla mágica que otorga al tío falso casi omnisapiencia sobre todos los acontecimientos en la tierra:

Ahora trazó, un día entre otros días, una tabla de arena, y diseminó allí las figuras e indagó con toda precisión sus consecuencias; y al poco tiempo determinó la consecuencia de las figuras, de las madres lo mismo que de las hijas, con toda seguridad.

Es la misma tabla geomántica, por virtud de la cual el encantador en Túnez había tenido noticia del lejano tesoro en China que después iba a hacer suyo Aladino. No hay más que medios para el deseo, todo es una vía regia, para alcanzar por el camino más corto (en la fábula) lo que la naturaleza misma niega al hombre fuera de la fábula. La excavación técnico-mágica del tesoro es lo fabuloso mismo en esta especie de fábula, porque el tesoro encontrado simboliza, como pocas otras cosas, el milagro del cambio repentino, de la dicha inesperada. En la fábula de Aladino son necesarios la nube de humo y la agudeza; en la fábula del tesoro secularizada de Edgar Allan Poe *El escarabajo de oro*, o en *La isla del tesoro* de Stevenson⁷, basta sólo con la agudeza. Pero incluso en estas semi-fábulas (en tránsito al relato de aventuras) el tesoro crea tensión y da giro a la acción; el tesoro mismo es la mandrágora que descorre el cerrojo de la vida y la permite conquistar esplendor. La fábula técnico-mágica sólo está por eso dirigida a la propiedad de modo indirecto o forzado; se dirige a la

7. E. A. Poe, *El escarabajo de oro*, en *Cuentos* I, prólogo, trad. y notas de J. Cortázar, Alianza, Madrid, ¹1975, pp. 377-417. R. L. Stevenson, *La isla del tesoro*, Alianza, Madrid, 1980.

transformación de las cosas en bienes de consumo existentes en cada momento. En lugar de la apretura a la que todo el mundo tiene que ajustarse, lo que pinta es el lecho de reposo de la naturaleza. Apunta —para designar también con una fábula el suelo patrio de todas las «mesitas, sírveme» y también de la lámpara maravillosa—, apunta, decimos, al país de Jauja. Y allí los pichones asados: resuena además como si se oyera ya una fábula social, una fábula política, simple en sus bienes, pero, sin embargo, más nutritiva que todas las demás.

«Sobre las alas del canto, amada de mi corazón, te llevo yo»

El mozo que quería aprender lo que era el miedo soñaba sólo débilmente. También el valiente sastrecillo logró a la princesa casi involuntariamente, sólo porque se encontró una vez en su camino. Todos los héroes de fábula encuentran su dicha; pero, sin embargo, no todos se mueven ya en su sueño en ella y hacia ella. Sólo los héroes de las fábulas posteriores, fábulas artísticas o leyendas fabulosas, no por ello peores (con autores tan diversos como Hauff, E. T. A. Hoffmann, Keller), son también psicológicamente figuras de fábula, figuras de naturaleza ensoñada-utópica. El pequeño Muck en Hauff: parte para *buscar* su dicha, es precisamente su sueño de dicha lo que le atrae:

Quando encontraba un trozo de vidrio en la tierra relampagando al sol, en seguida se hacía con él, creyendo que había de convertirse en el diamante más hermoso; si veía lucir como fuego en la lejanía la cúpula de una mezquita, si veía relucir un lago como un espejo, inmediatamente corría hacia allí lleno de alegría, porque creía haber arribado a un país encantado. Pero, ¡ay!, aquellos espejismos desaparecían al acercarse, y demasiado pronto le recordaban su cansancio y su estómago, al que el hambre le hacía refunfuñar, que se encontraba en el país de los mortales.

A otra curiosa especie, pero nacida también para la fábula, pertenece el estudiante Anselmo de *El puchero de oro* de E. T. A. Hoffmann, denominada expresamente una «fábula romántica de la época moderna»⁸. También Anselmo tiene la cabeza llena de sueños, el mundo de los espíritus no le está cerrado, y por ello es también el más torpe en la vida:

8. E. T. A. Hoffmann, *El puchero de oro*, Labor, Barcelona, 1983, p. 40.

Como queda dicho, pues, el estudiante Anselmo cayó [...] en una cavilación ensoñadora que le hacía insensible a todo contacto externo de la vida corriente. Sentía como si algo desconocido se agitara en su interior más profundo, causándole aquel dolor placentero que es precisamente el anhelo que promete al hombre un ser distinto y superior. Lo que más le gustaba cuando vagaba sólo por prados y bosques, desprendido de todo lo que le ataba a su vida mezquina, era encontrarse, por así decirlo, a sí mismo en la contemplación de las múltiples imágenes que ascendían de su interior.

Y así alcanza Anselmo a la melodiosa Serpentina, si bien en lucha con la sarta de desgracias que se le oponen, contra potencias hostiles que se han disfrazado de esta mala suerte y cosas peores. En el cuarto azul de la palmera del archivero Lindhorst, en el intenso sonido triple de campanas de cristal, aparece Serpentina, y su aparición se lo merece. Anselmo llega a Atlantis, donde se instala en una finca señorial con la hija del Príncipe después de que, desde hacía ya tiempo, había poseído allí una alquería, una alquería en sueños, como propiedad del sentido interior. Éste es Anselmo, estudiante de la Alemania desaparecida; y junto a él se hallan, como es natural, todas las otras naturalezas desiderativas de la fábula artística como la leyenda de la stirpe de don Quijote. Muy especialmente si pertenecen a don Quijote sólo en la intensa fantasía, no, empero, en la fuerza de acción.

El caballero Zendelwald en la leyenda de Keller *La doncella como caballero*⁹ es el más soñador de los de su especie. Vive por eso completamente indeciso, no sabe apenas nada de las cosas que acontecen en el exterior. Tanto mejor, desde luego, conocía las ideas desiderativas del mundo y de las mujeres que construía en su castillo solitario:

Cuando su espíritu y su corazón se habían hecho con una cosa, lo que tenía siempre lugar plenamente y con ardor, Zendelwald no era capaz de dar el primer paso para una realización, ya que para él la cosa había terminado, una vez que interiormente había adquirido claridad sobre ella. Aun cuando conversaba gustosamente, no pronunciaba nunca una palabra en el momento preciso que hubiera podido aportarle felicidad. Sus pensamientos iban tan adelante, no sólo de su boca, sino también de su mano, que, en lucha con sus enemigos, hubo veces en que casi resultó vencido, porque vacilaba en dar la última finta, viendo ya al adversario de antemano caído a sus pies.

9. G. Keller, *La virgen se convierte en caballero*, en *Siete leyendas*, trad. de A. Cahn, revisada por I. Hernández, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 40.

En esto llegó al soñador caballero una noticia que, aun procediendo del mundo auténtico y real, coincidía en cierta medida con el objeto que llenaba precisamente su fantasía. En uno de sus escasos viajes Zendelwald había visto a la condesa Betrade, una viuda joven muy hermosa; Zendelwald había estado en el castillo de ella, y profundamente enamorado, pero silencioso, había partido. Mientras Zendelwald no había hecho otra cosa durante meses que pensar en la lejana condesa, le llega ahora el mensaje de que el emperador había convocado un torneo y que tenía la intención de otorgar la mano de la condesa al que venciera a todos los demás participantes, firmemente confiado en que la Virgen María haría valer su intervención y ayudaría a triunfar al más adecuado. El caballero se puso al fin en camino, pero pronto cae en sus imaginaciones y cavilaciones, anticipa de acuerdo con sus deseos, y elabora su mundo ensoñado. Encuentro tras encuentro tiene lugar la aventura en su imaginación y discurre de la mejor manera; más aún, mientras cabalga por el país coloreado con el verde estival, mantiene dulces diálogos con la amada, durante los cuales le predice las más hermosas invenciones, de tal modo que su rostro se ruboriza de pura alegría: todo ello en el pensamiento. Ahora bien: como las cavilaciones hacen que se cabalgue más despacio, el caballero llega cuando el torneo había concluido, y todo hubiera sido en vano para él si la Virgen no hubiera rellenado la zanja entre los sueños del deseo y la realidad. Porque ella misma había combatido en el torneo bajo la figura del caballero Zendelwald; y aún más: cuando el retrasado soñador ve con asombro indescriptible su propia persona como vencedor y prometido al lado de la hermosa condesa, cuando, llevado por celos infundados, se abre camino entre las filas para ver a su doble y rival, desaparece en el momento la imagen del doble del lado de Bertrade, la condesa se vuelve al Zendelwald real y prosigue la conversación sin haber notado en lo más mínimo el cambio de personas:

Zendelwald no sabía, empero, lo que pasaba por él cuando Bertrade le dirigía palabras que le eran bien conocidas, a las cuales él, algunas veces, respondía con palabras que también había pronunciado ya en alguna ocasión; más aún, al cabo de algún tiempo echó de ver que su antecesor tenía que haber mantenido exactamente la misma conversación que él se había imaginado en la fantasía durante los días de viaje¹⁰.

10. *Ibid.*, p. 50.

Y así el caballero fue feliz con la condesa; del propio sueño y de la propia fábula surge esta dicha y se hace real. Fabulosamente real; la Virgen María, ella misma un sueño piadoso, ayuda a llegar al país de las maravillas a un soñador con un *wishful thinking* enormemente débil, casi ruinoso. Pero de su interioridad no salen, desde luego, ni Anselmo ni el débil Zendelwald, no salen ni incluso allí donde el hada de la leyenda les procura suelo bajo los pies.

«Vamos a la campiña del Ganges;
allí sé yo del lugar más hermoso»

Y sin embargo, la mañana de esta clase no está siempre alimentada desde el interior. Los brillantes trozos de vidrio que se mete el pequeño Muck en el bolsillo le lucían también, efectivamente, fuera, en el *campo exterior* en el que se encontraban. Mucho antes de que la interioridad rebose de imágenes del deseo, éstas son provocadas por rasgos fabulosos de la naturaleza, especialmente por nubes. En ellas aparece, por primera vez, sobre nuestras cabezas, la alta lejanía, un mundo extranjero elevado y maravilloso. Los niños tienen las nubes en forma de cúmulos por montañas de hielo, por una Suiza en el cielo; también se encuentran allí castillos muy altos, más altos que los de la tierra. El anhelo de esta juventud es, desde luego, el ser más cierto, y el tornasol del atardecer, que se pierde hacia allí donde el sol se oculta, intensifica aún más este ser. El joven en la fábula de Selma Lagerlöf *Viaje del pequeño Nils con las ocas silvestres*¹¹ emprende con las aves su ruta brillante y cantarina, la ruta hacia el Sur, allí donde se alza en la tierra el castillo celeste, donde las islas afortunadas Wak-Wak tienen su sitio en el mar. Porque también la primera imagen del mar procede, en la mayoría de los hombres, del amplio cielo y tira hacia allí. Es decir: para la mirada fabulosa la nube es no sólo castillo o montaña de hielo, sino también una isla en el mar del cielo o un barco, y el cielo azul por el que la nube se desliza refleja el océano. La lejanía sobre nuestras cabezas, el mar del aire con sus nubes, no está siquiera limitado o refleja costas terrenas. Todas las fábulas en las que aparece el azul del cielo lo zambullen en un agua superior gigantesca, y el viaje va aladamente hacia la costa que especialmente impresiona esta fantasía: hacia el lucero de la mañana. En todo actúan aún restos mítico-astrosales, hasta llegar a la fábula de las estrellas como monedas

11. S. Lagerlöf, *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*, trad. de C. Talavera y V. Clavel, Akal, Madrid, 1983.

de oro; pero a las fábulas que corren más lejos o más altas que las aves estos restos les son tan poco necesarios como el cielo cristiano. También sin todo ello se da la visión maravillosa, y, si es maravillosa, lleva hacia afuera de modo totalmente cósmico el brillo de su propio ánimo, y todo exhala un aroma de poesía. Así, por ejemplo, en la fabulación en la que Gottfried Keller, en el *Enrique el Verde*, envuelve a Margret, la esposa de éste, con la luz del arco iris, tal y como si se tratara de un mensajero. Como otro pequeño Muck, con el brillo de los trozos de vidrio y utopía, en una ignorancia que no tiene por qué avergonzarse de sí si contiene algo más hermoso que el mundo desencantado, así también vive Margret entre los despojos que llenan su tienda de baratillo y de objetos raros: cosas desaparecidas se abren paso y se dejan oír, la misma luz del día se ilustra con imágenes de países lejanos y libros paganos:

Todo le era de significación y animado; cuando el sol caía sobre un vaso de agua, y a través de él sobre la mesa pulida, los siete colores eran para ella un reflejo directo de las magnificencias que debían hallarse en el cielo mismo. Decía: ¿no veis las hermosas guirnaldas y flores, los pretilos verdes y los pañuelos de seda rojos?, ¿esa campanilla de oro y esa fuente de plata? Y cada vez que aparecía el sol en el cuarto hacía el experimento para, como ella decía, ver un poco más del cielo¹².

Y es el *realista* Keller quien recoge y reproduce esta niñería; una niñería que continúa en un ánimo inocente el impulso hacia el sol, ese impulso que llena todos los seres vivos, y que además lo ornamenta. Cuando la lejanía resuena como el mar en la caracola puede también aparecer en el prisma como luces de un puerto, tal como la maravillosa luz extravagante de *Frau* Margret, y la fábula no tiene nada que oponer a ello. Es incluso posible que su sueño dibuje, es decir, que trace un verdadero mapa de sus costas. A ello invita, sin más, el terreno exterior en el que se mueve, del que él extrae y se incorpora imágenes fantásticas vividas, fabulosamente ordenadas. En la fábula soñada *El chico de la leña*¹³ Kipling hace que su adolescente trace con toda precisión un mapa hacia el que luego parte. Hongkong es aquí una isla en medio del *Ocean of Dreams*, y en su costa se encuentra *Merciful Town*, la ciudad de la gracia, «donde el pobre se desprende

12. G. Keller, *Enrique el Verde*, en *Siete leyendas*, cit., p. 107.

13. R. Kipling, *El chico de la leña*, en *Los constructores de puentes*, trad. de P. Lassaletta, Valdemar, Madrid, 1994, pp. 149-179.

de su carga y el enfermo se olvida de llorar». El chico de la leña cabalga en el sueño de sus treinta millas con la joven que se ha pensado desde su infancia, cabalga con la ensoñada *Brushwood Girl* por dunas y estepas, por el crepúsculo vespertino de su geografía del deseo, por los «valles hechos de milagro y sinrazón». Más aún, el país ensoñado no desaparece siquiera ante la realidad del Asia Oriental, adonde llega, más adelante, el hombre adulto como oficial de las colonias; Hongkong es una ciudad y sigue siendo, sin embargo, una isla, el mapa soñado no pierde validez. *Policemen Day* despierta periódicamente a la torpe realidad; pero, sin embargo, el mapa soñado no empalidece en el mundo real. La imagen desiderativa del héroe se mezcla en esta fábula con meros sueños nocturnos, aunque de tal manera que fuerza a éstos a la sensibilización del sueño diurno en sentido propio, al país deseado, India, y a la princesa deseada que surge de aquí. En la fábula de Kipling la amada no es sólo, en último término, la joven que se piensa un solitario, a la que cubre con adornos soñados y que sitúa en el espejismo. Sino que la *Brushwood Girl* existe igualmente, en pleno sentido, encuentra a su héroe en el propio e idéntico sueño del deseo; y así los dos sujetos del sueño se encuentran, al final, de modo real y se unen en una mística amorosa real, en su India. Una India real de rango superior, una India que, respecto a la soñada, era una promesa, el motivo, la materia de la fantasía, el trasfondo irrefutable. Además de nubes, azul del cielo, arco iris, se trata del *Oriente en absoluto*, lejos, en torno al Ganges, un mundo externo él mismo fabuloso, por medio del cual se facilita a la fábula su conexión con lo existente en el campo externo. Allí se encuentra en su lugar propio el *Brushwood Boy*, allí comienza la jungla y abre la mirada a un mundo extranjero que, en la fábula, es siempre nación propia y suelo patrio. Mar del Sur, cielo verde turquesa, bóvedas de bazares, la casa misteriosa: toda esta escenografía oriental se inclina de la manera más afín al deseo de la fábula, se lo incorpora. La razón de ello no es, ni mucho menos, sencilla: la materia de la mayoría de las fábulas, es cierto, proceden del Oriente, especialmente de la India, y tienen la tendencia a volver de nuevo allí; pero, sin embargo, también la naturaleza de la fábula, la nube y el castillo del atardecer en el cielo, e incluso el bosque alemán de las fábulas, lindan con el Oriente. Aquí culmina no la indicada rebeldía de tantas fábulas de los Grimm, pero sí lo maravilloso, la aventura y el paisaje de lo mágico: constituyen el resplandor arquetípico de las *Mil y una noches*. El resplandor puede encontrarse en la isla de Hongkong o en la *imagen* misma de la *Brushwood Girl*, la mujer maravillosa: la

fábula más interiorizada contiene el lugar externo del relato. En el *Ocean of Dreams* índico, en la imagen que nos viene de lo lejos y que nos pone ella misma en camino.

Mares del Sur en la feria y en el circo

La lejanía puede acercarse al joven también muy sensiblemente y serle muy actual. En colores y forma, cruda como carne, multicolor como la banderita que el carnicero italiano clava en aquélla. Las *casetas* en la feria no han crecido tampoco aquí, tan poco como el encantamiento siempre desempolvado, siempre recién descubierto, que llevan consigo. El encantamiento causa la impresión de proceder de un mundo extraño anómalo, es, sin duda, tosco y lleno de mentiras, pero siempre con más contenido que el fastidio que siente el pequeño burgués ante las antiquísimas fiestas juveniles y populares. Sustentadas por los mares del Sur, estas casetas navegan como barcos para el ánimo simple, complicado, sin corrupción; las tiendas de campaña echan anclas, por breve tiempo, como barcos en las ciudades llenas de polvo. Se hallan tatuadas con pinturas verdes descoloridas, rezumantes de sangre, en las que se mezclan con el harén figuras votivas por la salvación en el naufragio. El motor impulsa la pianola con sonidos extraños, grasientos, inhumanos, que se arrastran sin aliento; a veces se encuentra unida a una muchacha de cera que, firmemente atornillada, baila junto a la entrada. Con un dislocamiento increíble, que pasa de la cera atornillada a la cera que baila, mientras echa atrás la cabeza, para quedarse temblorosa en esta posición, inmediatamente después del anunciador, que no teme a nada. El mundo, al que de tal manera se alaba, tiene en una orilla los secretos del lecho nupcial y también los de la malconformación, y en la otra orilla, los secretos del ataúd. «La dama va a descubrir la parte superior de su cuerpo magníficamente conformada, se verán los secretos de la plástica humana». Pero también: «A las nueve de la noche, la hora en que murió, el profesor Mystos hará volver una momia a la vida». Hombres extraños y sus artes se exponen en toda una serie de capillas laterales de lo anómalo. El hombre que traga espadas o que come fuego, el hombre con la lengua indeseable o con el cráneo de hierro, el encantador de serpientes y el acuario vivo. Burgueses, mentecatos y mujeres gigantescas se encuentra allí: «La naturaleza se ha mostrado tan pródiga con la materia del cuerpo de esta mujer, que en la época en que alcanzó su máxima perfección la masa alcanzó el peso de cuatrocientas libras». Y a lo extraño y anómalo se añade siempre el elemento

de la fábula, incluso de la novela de horror: laberintos orientales, infiernos, castillos de fantasmas. Ésta es la feria, una fantasía abigarrado-aldeana; en las grandes ciudades americanas se ve acompañada, cada vez más, de altavoces, espectáculos tecnificados; pero el país de deseos de los mares del Sur medievales puede decirse que queda. Y queda, retrocediendo mucho más atrás de la Edad Media, sobre todo en la feria de un rango *superior*, en el espectáculo de los *circenses* desprovistos de telón. Cuando las maravillas de las casetas se reúnen bajo un techo, en una pista, y la colección de fieras sale, surge de los mares del Sur el coliseo, o bien el circo. El tipo de las figuras de cera del museo tiene que faltar, desde luego; toda muerte aparente, todo organillo mecánico, porque aquí, en el circo, todo es vida. Y a diferencia de la feria, que trabaja con encubrimientos, con escenario, vitrina, telón, el circo está completamente abierto; la pista lo impone. Más aún, es la única representación sincera, sincera hasta sus fundamentos, que conoce el arte; ante espectadores, todos en círculo, no es posible elevar en ningún sitio una pared. Y, sin embargo, tiene lugar enajenamiento: los saltos son lo máximo que el cuerpo humano puede dar de sí, pero lo da, los volatineros aparecen, aunque sin escamoteos. Hecho de la misma manera que lo hacían los gitanos en el carromato, más antiguo que lo que el lector más viejo pueda recordar, quizá incluso prehistórico, el arte del circo es, sin embargo, una especie de honestidad burguesa en el arte, y además el modelo de éste. Es el local sin trastiendas, excepto el guardarropa y el establo, y ambos pueden ser visitados en los descansos, todo está perfectamente iluminado en la pista, en el trapecio bajo el techo, y sin embargo hay un encanto, un mundo de deseos peculiar hecho de excentricidad y ligereza precisa. Los tipos han cambiado poco, los forzudos, los cómicos y los gimnásticos, todos están convencidos como las especies de animales que se van a ver: los elefantes, los leones, caballos al trote dando vueltas; el director con la fusta y el caballerizo en el entreacto, la amazona, el alambrista y otros virtuosos, medio silfos, medio al borde de la muerte, los domadores y los que rompen cadenas. Que el cielo es el goce popular sin pausa se debe a los *clowns* que aparecen en el descanso. Van desde la apariencia de lentejuelas y el empolvado de la época isabelina hasta el vagabundo con la nariz roja, con el morro regocijado pintado de blanco y negro, hasta la suma de la pobreza, el tonto Augusto. Son todas figuras de un coliseo que se ha hecho amable, y así lo son, sobre todo, las representaciones de la segunda parte o pantomimas. La representación se inicia con la música más bella de esta clase, con la *Marcha de los gladiadores* de Fucis, y se

cierra con la marcha *Per aspera ad astra*. El circo representa hoy el espectáculo de masas más abigarrado o la imagen de la sensación; es fantasía árabe en el ruedo romano más animado.

Lo que la caseta y la carpa reflejan es raro que se refleje una vez más. Ni siquiera de modo surrealista, aunque el placer puede ser poco cierto y la faz esté de lado. Aun cuando la figura de cera se impregne de horror y el *clown* cubierto de lentejuelas penda de lo desconocido. Sólo Meyrink ha extraído la fábula propia de este mundo, la característica novela por entregas, chistosa, afín, mal escrita, aterradora, todo junto. Así, por ejemplo, al describir el *panopticum* de Mohammed Daraschekod:

El motor en la entrada disminuye su velocidad y mueve un instrumento semejante a un organillo. Una música jadeante y atropellada tocaba con tonos que eran a la vez altos y apagados, que tenían algo extraño, blando, como si resonaran debajo del agua. Un olor de cera y de las lámparas de aceite apagadas vagaba en la tienda. El número del programa, Fatme, la perla del Oriente, había terminado, y los espectadores se movían de un lado para otro o miraban por los visores situados en las paredes cubiertas con paños rojos, contemplando el tosco panorama pintado que representaba el asalto a Delhi. Otros callados se hallaban ante un ataúd de cristal, en el que se encontraba un turco agonizante, respirando difícilmente, el pecho desnudo atravesado por una bala de cañón, los bordes de la herida gangrenosos y azulados. Cuando la figura de cera abrió los párpados de color de plomo, el crujido del resorte sonó levemente desde la caja.

Un espanto preparado, pero no por ello menor, se prepara aquí una vez más, en la impresión y en dirección a ella, pero no faltan tampoco luces ensoñadas conexas de feria y circo. *El Golem*¹⁴ de Meyrink es una fábula-mala-novela de la feria; su novela por entregas *El rostro verde*¹⁵, lo mismo, salpicada con visiones del circo. *El Golem*: en su trivialidad trata nada más, pero también nada menos, que el secreto de la caseta, que ningún relato posterior puede reflejar. Aquí tenemos la música barata que procede de la calle, la luz de la luna a los pies de la cama, una tabla de color claro que tiene la apariencia de un trozo de grasa, el cuarto sin puerta en un lugar cualquiera de Praga con Golem como inquilino, la cornisa de piedra en el cuarto de Golem a la que éste se aferra, y mira y mira, hasta que

14. G. Meyrink, *El Golem*, trad. de C. y A. Ungría, Tusquets, Barcelona, ³1982.

15. G. Meyrink, *El rostro verde*, Sirio, Málaga, 1989.

se cae, porque la piedra es resbaladiza como si fuera un trozo de grasa. También aparece una hermosa Mirjam, un sueño de cera hecho de perfección, y su morada se encuentra en la luz de la mañana, imposible de entrar como el aposento de los misterios de Grecia para los visitantes menores de dieciséis años, como la vida sideral. La extraña mezcla de Jakob Böhme y gracejo, peculiar de este tipo de literatura, desagrada hasta llegar al surrealismo, pero se halla en relación con este género equívoco, bicéfalo, alegórico en todos sus momentos. Las pinturas de Dalí, y a veces también las de Max Ernst, se mueven en un ámbito semejante hecho de broma y profundidad, incluso de confortabilidad y horror; el modelo para ello es la imagen de cera simultánea, movida humorísticamente y rígida como una Medusa. Meyrink, al igual que toda la sugestión de feria en sus diversos grados, son un absurdo, acerca de lo cual no dejan duda alguna ni los feriantes ni el autor; y sin embargo, un anhelo mora aquí, un anhelo que no es absurdo, aunque chillón y defraudable, barato y sin norma. Es el anhelo por una configuración en el mundo hecha de alejamientos y rarezas, de cosas extrañas como cualidad positiva. Dalí y Meyrink son superados juntos, desde luego, lo que en este caso es evidente, y quedan acabados en un torpe estremecimiento, lo que ya no es tan evidente, tan pronto como un gran escritor que sabe bien de lo irónico-raro, de lo torcido-humorístico, y que puede entregarse a ello, acepta el desprecio metafísico. El escritor es Gottfried Keller, y su *Libro de los sueños* de 1848 nos dice sobre lo que estamos tratando, sobre lo que aún no hemos podido tratar, lo siguiente:

Entré en un museo de figuras de cera; la compañía de los potentados tenía un aspecto desaliñado y abandonado, una terrible soledad, y lo atravesé de prisa hacia un aposento cerrado, donde podía verse una colección anatómica. Allí uno encontraba casi todas las partes del cuerpo humano reproducidas artificialmente en cera, la mayoría de ellas en una situación enfermiza y horrible; una bien extraña asamblea general de situaciones humanas, que parecían deliberar sobre un comunicado al creador. Una buena parte de la distinguida sociedad consistía en una larga serie de vasijas, que contenían todas las conformaciones del hombre en trance de serlo, desde el mínimo embrión hasta el feto terminado. Todas estas formas no lo eran de cera, sino formas naturales, y se muestran en alcohol en posiciones muy meditativas. Estas meditaciones chocaban tanto más cuanto que los mozos representaban propiamente la juventud llena de esperanzas de toda la asamblea. De repente, empero, comienza a sonar en la caseta de los equilibristas de al lado, sólo separada por un delgado tabique, toda

una música con tambores y címbalos, se empieza a posar sobre la cuerda, el tabique tiembla, y aquí se acaba la atención tranquila de las pequeñas personas. Todas comenzaron a estremecerse y a bailar según el ritmo de la polca salvaje que sonaba de fuera: comenzó la anarquía, y no creo que el mensaje tuviera lugar.

Hasta aquí el joven Keller, y una vez más llama la atención el humor, junto a aquella especie de calado sarcástico, del que se sirve aquí el chiste de manera doblemente embromadora. En la feria se conserva una alegría popular primigenia, de ninguna manera sencilla, pero tampoco de ninguna manera decadente, y esta alegría comienza allí su camino. Tenemos aquí un trozo de tierra límite, a precios demasiado rebajados, pero con significaciones mantenidas, utópicas y extrañas, conservadas en una representación brutal, en un trasfondo vulgar. Es un mundo muy poco investigado aún por lo que se refiere a sus ámbitos específicos de deseo. Lo «curioso», tal y como se llamó últimamente todavía en el Barroco, se mantiene aquí sobre el agua, sobre la tierra.

La fábula agreste: como novela por entregas

Tampoco en las fábulas discurre todo, desde un principio, suavemente. Hay en ellas gigantes y brujas que encierran, que hacen hilar la noche entera, que engañan. Y hay también, frente al azul del cielo suave o precipitado, una especie de fábula que raras veces es tenida por tal, una especie agreste, casi pudiera decirse de intriga. Es tenida en poco en general, no tanto porque cae fácilmente en el novelón cuanto porque a la clase dominante no le agradan los Hänsel y Gretel tatuados. La fábula de intriga es, pues, la historia de aventuras, y pervive hoy, sobre todo, como *novela por entregas*. En su rostro tiene la expresión de un algo poco fino, que además también lo es a menudo. Sin embargo, la novela por entregas muestra en sí rasgos de la fábula, porque su héroe no espera, como en el folletín de revista, hasta que le caiga la suerte en el regazo, ni se agacha tampoco para cogerla como si se tratara de una bolsa que le ha sido arrojada. Su héroe sigue, al contrario, siendo afín al mozo arrojado de la fábula popular, al mozo audaz que pone cadáveres al fuego y que sabe engañar al demonio. En el héroe de la novela por entregas alienta un valor que, como en la mayoría de los lectores, no tiene nada que perder. Un trozo afirmado del inútil burgués afluye del huido de casa, pero que no perece; cuando regresa trae consigo palmeras, cuchillos, las ciudades de Asia hormigueantes de gente. El sueño de la novela por entregas es: nunca más

la vida cotidiana. Y al final dicha, amor, triunfo. El esplendor al que tiende la historia de aventuras no se conquista, como en el folletín de la revista, por medio del matrimonio con alguien rico o algo semejante, sino por medio del viaje emprendido activamente al Oriente del sueño. Si el folletín tiene en sí algo de una leyenda indeciblemente degenerada, la novela por entregas representa el reflejo último, pero todavía reconocible, de la novela de caballería, de Amadís de Gaula. De aquí lo jactancioso, como ya lo conocemos de las más antiguas epopeyas, así, por ejemplo, del poema de Waltharius, donde el héroe derrota a diez caballeros a la vez, o de la saga del rey Rother y el fuerte Asprian, que estrella contra la pared a un león que se parte en pedazos. De aquí también el *pathos* contra los filisteos, contra una vida cuya inscripción sepulcral está ya fijada a los veinte años, contra el rincón al lado de la estufa y el *juste milieu*. Surge así el aura auténtica de la fábula agreste: el aura del mundo de Stevenson, «de calor ardiente y frío, tempestades y alisios, de barcos, islas, formas de aventura, gentes abandonadas, tesoros y piratas». Y especialmente allí donde se presenta, por así decirlo, sin disculpa, es decir, sin finura literaria, el grupo entero tiene siempre un hedor de carroña. Es equívoco, puede apuntar a miembros del Ku-Klux-Klan o a fascistas; más aún, puede ser para ellos un medio especialmente excitante; sin embargo, el hedor a carroña apunta precisamente también a la justificada desconfianza de la sosegada burguesía frente a demasiadas fogatas de campamento por parte del pobre hombre. Toda historia de aventuras quebranta la moral del «ora y trabaja»; en lugar de lo primero, dominan las palabras soeces; en lugar de lo segundo, aparecen los barcos piratas y el fusilero que no está a sueldo de los gobernantes. El romanticismo del bandolero muestra por eso otra fisonomía que desde siempre ha dicho mucho al pueblo pobre: y la novela por entregas sabe de ello. El salteador era alguien que se había enfrentado con el gobierno, a menudo tenía enemigos que eran los mismos del pueblo, y a menudo tenía también puntos de apoyo entre los campesinos. No sin razón, por ello, las tradiciones populares italianas, serbias, y sobre todo rusas, nos hablan de los bandoleros con valoración distinta a la de los informes de la policía; *Los bandidos* de Schiller —con el lema *In tyrannos!*— es sólo, por así decirlo, la manifestación clásica en un género literario en el que pueden intercambiarse las figuras de Brutus y del bandolero¹⁶. Aquí tenemos el sucedáneo de la revolución, inmaduro,

16. F. Schiller, *Los bandidos*, en *Teatro completo*, trad. de R. Cansinos Assens y M. Tamayo, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 31-153.

pero sincero: ¿y en qué otro lugar se expresa, si no es en la novela por entregas? Si Schiller, su genio en sentido propio, hubiera permanecido fiel a ella, este género se hubiera convertido en algo diferente de novela de caballería rebajada o de historias de buscadores de tesoros. El Ku-Klux-Klan y el fascismo hacen vivir de la novela por entregas simplemente la abreviación criminal y el desierto en la vida. El objetivo extraordinario en el desierto, prisión y liberación, adormecimiento del dragón, salvación de la joven, prudencia, consecución, venganza, todo ello, en cambio, son parte de la libertad y del resplandor que se halla en su trasfondo. No el fascismo, sino el acto revolucionario en su época romántica se ha hecho libro popular vivo de esta especie. Por eso, además de *Los bandidos* de Schiller, aparecen inmediatamente antes y después de 1789 las piezas de teatro con la salvación como motivo; pudiera incluso decirse las fábulas de la salvación: se excava a la busca de presos como a la busca de tesoros en las cuevas. Y algo muy importante: el libreto de *Fidelio*, el acorde de las trompetas, no hubieran sido posibles, y no lo hubieran sido así, sin la novela por entregas que representan. El argumento de *Fidelio* es, como se sabe, novela por entregas en la forma más intensa, más brillante, y pertenece al tema de la liberación. Celda subterránea, pistola, señal, salvación: cosas que en la literatura superior reciente no aparecen en absoluto, o no aparecen originariamente de esta manera, provocan una de las tensiones de la mayor intensidad pensable, la tensión de la noche respecto a la luz. Con lo cual es claramente evidente una transformación de este género literario, por virtud de la imagen del deseo —altamente legítima—, en el espejo del género. Por doquier hay aquí, están vivas, las significaciones perdidas, y las no perdidas están a la expectativa, igual que en las fábulas. El final feliz se conquista, del dragón no queda resto, a no ser encadenado; el buscador de tesoros encuentra su dinero soñado; los esposos se reúnen. Tanto la fábula como la novela por entregas son castillos en el aire, pero castillos en un buen aire, y además, y en tanto que ello puede decirse de una obra del deseo: el castillo en el aire es cierto. Procede, en último término, de la Edad de Oro, y quisiera asentarse de nuevo en otra, en la dicha que apremia de la noche a la luz. De tal manera, finalmente, que al burgués se le quiten las ganas de reír, y el gigante, que hoy se llama grandes Bancos, pierda su escepticismo en la fuerza de los pobres.

28. SUGESTIÓN DEL VIAJE, ANTIGÜEDAD,
DICHA DE LA NOVELA DE HORROR

«¡Ay!, en el aire de Berlín
la mayoría de la gente se pone enferma en julio
si yo fuese siquiera un cobrador
del Dresdner Bank.

¡Oh! el oscuro placer, rugiente como un órgano,
cuando el corazón camina hacia todas las lejanías.
Porque con tres veces cien mil
se llega bastante lejos.

Salud al joven que, curado de la coacción
da a luz este sueño maravilloso,
como alguien que leyendo su propia requisitoria
cena, a lo lejos, en el baño.

Triste me enjugo mis lágrimas calladas,
reprimo este impulso miserable,
ya sólo teniendo en cuenta los accionistas
del Dresdner Bank.»

(Peter Scher)

«Y tal como ahora veía de lejos las torres y el humo azul de
Núrenberg, me parecía casi como si estuviera viendo, no una
ciudad, sino todo un mundo.»

(Johannes Butzbach, *Wanderbüchlein*)

Las mismas cosas matan diariamente con lentitud. Apetecer algo nuevo: a ello ayuda el placer del viaje. El placer del viaje no sólo renueva la expectativa, antes de emprender el camino, sino que lo hace también en medio del goce del mirar. Fuera caen deseos que ya no se puede remediar, trasnochados, de vieja solterona. Fuera cae también lo mohoso, que puede haberse adherido no sólo a la cotidianidad siempre igual, sino también a deseos arrastrados consigo demasiado tiempo. Los sueños del deseo pueden, en efecto, caer hasta tal punto fuera del tiempo que les es propio, que no pueden ser nunca nuevamente realizados. Quien ha deseado en la juventud una Kodak y no lo consiguió entonces, no encontrará jamás la Kodak de sus deseos, aun cuando, ya como hombre, pueda comprarse la mejor de ellas. Tales cosas no se entregaron a la exigencia en el momento o en las circunstancias en que hubieran podido procurar el máximo placer. El hambre de ellas se ensombrece; más aún, toda meta puede hacerse aburrida si hace esperar demasiado, mucho tiempo en vano, o se logra

de forma harto socorrida. Mercancías nuevas, en cambio, incitan nuevas necesidades y, sobre todo, nuevas impresiones.

Bello mundo extraño

Para causar placer, todo viaje tiene que ser voluntario. Necesita para eso una situación que se abandona gustosamente, o al menos sin dolor. El primer sentimiento en el coche o en el tren, cuando finalmente parte, decide, sobre todo, lo que va a venir. Si el viaje es forzado o profesional, es decir, si no implica una ruptura feliz, no es un viaje. Si tiene lugar por aburrimiento, porque a uno no se le ocurre otra cosa, el aburrimiento viaja también: es el equipaje y la suerte que es arrastrada por los raíles en la caja de acero. El tren no tiene entonces la cualidad placentera que tan raramente presenta: marchar precisamente en la dirección que uno desea. Viajantes, marineros, emigrantes, no están de viaje, pese a la posible liberación para estos últimos. En todos ellos el viaje es algo forzado o profesional, el conjuro aquí, el destierro allí: es la cinta ininterrumpida, como en el ascensor o en la fábrica, no algo azul que hace ondear la primavera por el aire. La dicha del viaje es, en todo caso, y sigue siendo siempre, una escapada temporal sin exigencias posteriores del sitio acostumbrado, cambio de actitud radical sin coacción externa. El viajero de la época capitalista tiene que ser, además, consumidor, no aspirante, porque en otro caso pierde el mundo de las agradables gentes extrañas, entre las cuales no tiene nada que hacer, y con las cuales no tiene ninguna costumbre en común. Algo, desde luego, es cierto: nada en tierras extrañas es exótico, sino el extranjero mismo. Como entusiasta *burgués*, éste no ve, sin embargo, en tierras extrañas la vida cotidiana, y mucho menos la miseria en ella, lo que no le pagaría la letra de cambio sobre la belleza que ya ha firmado; con un subjetivismo, a menudo incurable, lo que ve en tierras extrañas es su imagen deseada de ella. Y esta imagen es, desde luego, la mayoría de las veces, suficientemente exótica, o bien de tal manera que tiene lugar una desilusión, como, por ejemplo, la de que Italia no se compone de farolillos a la veneciana, o bien de tal manera que la imagen deseada anterior, si no es errónea respecto a la realidad, sino que sólo la ha exagerado, permanece inmóvil junto a la experiencia adquirida, incorregida, pero también, en ciertos puntos, carente de desilusión. En tanto que la imagen deseada permanece incorregida, no penetra adecuadamente en lo sobriamente existente; el viajero de tipo medio, aislado ya, por lo demás, por el hotel, los guías y las excursiones en

coche, percibe la pobreza aún menos que en casa. De otro lado, empero, el mismo burgués es capaz, por virtud del propio extrañamiento que presta a los objetos, de escapar al embotamiento de la cotidianeidad, y de percibir, dado el caso, en los objetos significaciones que sólo podría descubrir un pintor dotado. Extrañamiento es aquí exactamente lo contrario de alienación; dentro del mundo privado-burgués, el viaje es el mayo único, que hace todo nuevo. Y el extrañamiento vivificador es apoyado por otra paradoja del viaje, por una paradoja que no sólo acontece al entusiasta burgués, sino que se encuentra, más bien, en conexión objetiva con la contigüidad aparentemente sucesiva del espacio. De aquí surge una especie de temporalización subjetiva del espacio, de espacialización subjetiva del tiempo, muy especialmente cuando los escenarios se suceden rápidamente. El tiempo del viaje se halla tan lleno como sólo lo está el espacio, y el espacio se convierte en el medio de la variación, como sólo suele serlo el tiempo. Surge así una inversión de los órdenes de percepción acostumbrados, surge un tiempo *llenado* en un espacio que aparece como *movible y modificado*. Las antiguas historias de aventuras desenrollaban el espacio absolutamente de esta manera, perturbaban su rigidez mítica; todo viaje vive todavía, *mutatis mutandis*, de la paradoja de este sueño de transformación.

Ello, sobre todo, en la juventud, y muy especialmente cuando se trata de dos. Si el amor mismo es un viaje hacia una vida totalmente nueva, el valor de lo extraño, vivido en común, se duplica. Así como la amada presta encantamiento a la calle en que vive, junto a los detalles de su alojamiento, a las ventanas, a los faroles, a los árboles, así también este encantamiento se extiende, y de manera especial, a lo que el viaje de amor llega a ver. El amor recién vertido en la copa rapta ya de por sí con su primera efervescencia, y la transformación erótica busca también la transformación del exterior. A las sorpresas de uno mismo se unen las sorpresas del país desconocido, de la hermosa y extraña ciudad; incluso sobre lo más mate cae luz, y lo vivo se convierte en figura. Caminante, camino y meta se hacen uno en el viaje de amor; y es por eso también por lo que al amante y a la amada, cuando están separados, no hay nada hermoso que encuentren que no deseen que lo vea también el otro, que lo vean los dos juntos. El viaje de novios burgués copia también esto, aunque haya hecho de él una parte del equipo de la novia. El erotismo convierte al mundo penetrantemente y en general en Citera; todo lo hermoso se hace para el erotismo una serie de sueños desiderativos, de raptos y aperturas. El libro de amor indio *Kamasutra* aconseja por eso, muy finamente, que

después del acto amoroso se enseñen a la amada objetos bellos, sublimes, especialmente desacostumbrados, sean obras de arte o constelaciones. Su verdadero primer viaje de amor es siempre para la mayoría de las personas el más ensoñado, el más juvenil, es decir, el recuerdo al que más rodea el halo de la utopía. El lugar extraño sella todos los deseos anteriores de lejanía; extrañamiento en belleza es el atardecer y la noche en la ciudad del amor, y todo vive subterráneamente. Y tal como el viaje es afín al erotismo, así también, de otra manera, los negocios, al *ocio*. La estancia felizmente lograda puede conducir, no sin motivo, al deseo de llevar a cabo cosas importantes en este lugar extraordinario. Nada influye más intensamente sobre estos proyectos y esperanzas que un ambiente plástico, al parecer preformado, lejos de los solaces acostumbrados. La mesa rústica en la balconada de esta casa de campo, el vino ante sí, bajo arcos viejos y robustos, a través de los que mira el cielo romano: aquí parece que ha de tener éxito el trabajo. Si además la corriente de las palabras es contemplada por objetos de la gran naturaleza, de la gran historia, surge la apariencia de que ellos se reflejan allí, como si el Vesubio o Monreale se comunicaran. Se trata de una superstición sutil, y ha hecho posibles cosas desacostumbradas que justifican la fe. Desde este *pathos* productivo —en otro sentido erótico— del viaje escribió Shelley su *Prometeo liberado* entre los arbustos del Palatino; en el prefacio tiene interés en subrayar que se siente obligado ante un pasado majestuoso, que quiere ser digno de él¹⁷. También la contraposición puede tener los mismos efectos: la *Casa de muñecas* de Ibsen¹⁸, concebida en una atalaya normanda cerca de Amalfi, y sobre todo la escena de las brujas de Goethe, compuesta en el jardín de la Villa Borghese. Como contraste del sitio en que surgen, frente al sitio y al tenor de la acción, maduran el hermetismo y también el contrapaisaje, que en otro caso no hubiera nunca aparecido tan complementariamente ni en el autor ni en la obra. «A medida que se camina hacia el Norte se hacen más intensos el hollín y las brujas»; y sin embargo el hálito embrujado *configurable* se incrementaba precisamente entre los pinos, en la claridad del Pincio. La misma noche de Walpurgis fue concebida en el Sur. Nada derivado del lugar alteró o se interpuso entre la obra y la cotidianeidad dispersas, nada que difuminara los

17. P. B. Shelley, *Prometeo liberado*, versión española de A. Valero, Hiperión, Madrid, 1994, p. 18.

18. H. Ibsen, *Casa de muñecas*, en *Teatro completo*, trad. y notas por E. Wasterson, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1235 ss.

contornos. El extrañamiento, que eleva doblemente todo objeto significativo, como la cima de la montaña entre nubes, hace libre, con o sin efecto complementario, la grandeza de la obra. Éstos son los efectos del extrañamiento viajero sobre la esperanza; con *eros* en su doble configuración, la del amor y la de la creación. Y, finalmente, para terminar, con una conversión frecuente en lo que se refiere al extrañamiento: una de las innovaciones del viaje puede ser, incluso, que haga extraño también lo *acostumbrado en el lugar de origen*. El afecto que así surge se llama nostalgia; es, en su propio sentido, un anhelo tan provocado como intercambiado por la lejanía. La nostalgia no se debe sólo al enojo que provoca la falta de los objetos acostumbrados, sino que además de la nostalgia debida a la pérdida del mundo de sensaciones acostumbrado hay también la nostalgia productiva, la que colorea e incluso hace utópico —extrayendo de él nuevas facetas— el ambiente abandonado, largo tiempo experimentado embotadamente. En este caso la nostalgia está sustentada por una imagen desiderativa igual a la de la lejanía antes de empezar el viaje y durante él. Y está sustentada por el mismo recuerdo, a veces inexacta, pero a veces exactamente idealizado, que completa después el viaje mismo y que caracteriza en lo exótico los países utópicos. Con la diferencia, desde luego, de que la idealización de la nostalgia desaparece al regreso, mientras que la imagen del viaje se hace aún más exótica *post festum*, metamorfoseándose incluso de tal manera que se conecta o puede conectarse con el país de deseos del arte y con otros arrebatos. El que viaja por los mares, dice Horacio, cambia sólo el punto cardinal, no se cambia a sí mismo¹⁹. Pero por lo menos cambia el punto cardinal: en el caso más simple se trata de una trasposición de la decoración; en el caso más importante, el contenido de conciencia cambiado hace nacer una situación de conciencia cambiada, que quiere adecuarse al contenido. El encanto del viaje se refiere también, desde luego, a una belleza sólo a medias subjetiva, a una belleza, por tanto, recubierta con extrañamiento desde el punto de vista del mero espectador y de la mera imagen desiderativa de la cosa exagerada. En los países extraños nadie es más exótico que el extraño mismo, y por eso el país extraño no está nunca bellamente extraño, y el oriundo, además de la propia miseria que el viajero entusiasta no ve, tiene él mismo el deseo de lo extraño. El deseo quizá de aquel mundo de donde el viajero entusiasta proviene; todo ello

19. Horacio, *Epístola XI*, en *Obras completas*, introducción, trad. y notas de A. Cuatrecasas, Planeta, Barcelona, 1986, p. 288.

motivado por el deseo subjetivo, común a ambos, de extrañamiento. Y así puede verse cuánta subjetividad alienta, desde un principio, en toda vivencia de viaje, y qué difícil se hace, en último término, penetrar hasta aquella situación de conciencia que no sólo quiere hacer justicia, sino que puede hacer justicia al contenido divisado. Por el hecho de que sólo trataba de ver clasicismo y anti-barroco, también el *Viaje por Italia* de Goethe, de tendencia tan grandiosamente objetiva, sólo alcanzó, por razón de esta subjetividad, la mitad de Italia²⁰. Pero el viaje persigue, por lo menos, una imagen desiderativa de un bello ser diferente en este punto lejano, una imagen que se hace corpórea en el ambiente extraño con sus maravillas recién contempladas. Ésta es la razón por la cual las imágenes del viaje, también *post festum*, pueden estar tan próximas al arte, más aún, a toda transformación, incluida la cogitativa para el último viaje. La tendencia al recuerdo en la última hora, tan a menudo mencionada, sobre todo en edad avanzada, no se centra sólo en personas, figuras, objetos que, por así decirlo, se han mecido en la cuna o en el propio hogar, sino, sobre todo, en imágenes de viaje, también *post festum*, embellecidas, una vez más, con un carácter festivo utópico. Y este último condimento actuaba ya desde el primer momento en que se fijó la mirada en objetos desacostumbrados, ardiente y encubridoramente, o bien intensificando el verdadero sabor de la cosa. No sólo la historia, sino también la geografía, tiene como mejor cualidad la de poder provocar el entusiasmo; un entusiasmo que se concentra y abre a una percepción más intensa —no sólo en contraste con lo acostumbrado— de los objetos en su sitio y lugar.

Deseo de lejanía y habitaciones historiantes en el siglo XIX

«¿Una historia del siglo X? — ¿Quién cabalga tan tarde a través de la noche y el viento?»

(Scheffel, Prólogo a *Ekkehard*)

Desde que los viajes se han hecho cómodos, no llevan ya tan lejos. El viaje lleva consigo más cosas acostumbradas y penetra menos que antes en las costumbres del país. En lugar del caminar, del cabalgar, de la aventura inevitable, en el siglo XIX aparece el tráfico, una red ferroviaria que, comparada con las actuales líneas aéreas, se desarro-

20. J. W. Goethe, *Viajes italianos*, en *Obras completas*, ed. de R. Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 7-386.

lla de modo impresionante. Pocas cosas han sido tan canalizadas como los viajes; han hecho falta dos guerras mundiales para perturbar este provechoso progreso. El siglo XIX había conseguido que el tren rápido pasara, vertiginosamente por lugares en los que, según las viejas guías, había todavía una cueva de bandidos, y la vida arriesgada en el propio lugar no había florecido aún. A cambio de ello, los bellos países extraños se falsificaron, convirtiéndose en un festín de vacaciones pequeño burgués. Aparecen las agencias de viaje, destinadas a hacer realidad por poco dinero no sólo el viaje, sino también las anteriores imágenes de deseo concentradas en él. Comienzan las llamadas «curiosidades», situadas en un mundo organizado para el viaje, un mundo convenido-italiano, convenido-oriental. El antiguo empleado de ferrocarriles Louis Stangen organiza en 1864 el primero de los viajes en grupo, tan populares más tarde; con ellos se abre a la nostalgia de la lejanía no sólo su Italia, sino también su Próximo Oriente. Se visita Sorrento, el florecimiento centelleante de las olas; también el Adriático azul; Corfú, la perla de las islas; El Cairo, puerta del Oriente, y las pirámides gigantescas. Todo garantizado, incluidas las propinas; todo como la seda, incluidos los explicadores, y todo por una cantidad global calculada de antemano. Pero también los viajes no tutelados se hacen más racionalizados, de acuerdo con el bienestar creciente de la clase media hacia mediados del siglo; el mundo se cataloga en visitas de ocho, de catorce días, de cuatro a seis semanas. Sólo el alpinismo suministra, en determinados casos, sitio bastante para la espontaneidad, incluso para el deseo de lejanía, aquí y ahora, para el deseo de alturas. Así permaneció también, e incluso se incrementó, la participación lectora del público en los últimos viajes de descubrimiento que aún habían quedado, los viajes al África oscura o al Polo Norte; el libro de Nansen *A través de la noche y del hielo*, con sus fotografías del Ártico septentrional, y las láminas en colores, la corona de la aurora boreal, el baldaquino de la aurora boreal, dio todavía a amplios círculos una idea de la naturaleza intacta. La naturaleza intacta la buscaba también el viajero corriente, desde luego, allí donde podía llevar consigo todo el confort de casa (*living room*), y donde el mismo mundo de la Coca-Cola, que favorece el turismo, suprime también el soñado mundo extraño, la lejanía fabulada de los sitios que se visitan. Y sobre todo, en la base de toda esta organización, y en tanto que hacía viajes por mar, que llegaba a las costas del Próximo Oriente o que, al menos, dejaba ver en casa las imágenes de un «en vuelo por el mundo entero», el turismo adquiría una importancia propagandística creciente para los deseos de un

mercado y de una potencia mundiales. La época imperialista ha fomentado y cuidado constantemente, en efecto, las agencias de viaje, mientras que, de otro lado, ha deformado de modo esencial el mundo de lo extraño. Este mundo fue desterrado, en el mejor de los casos, al margen del camino real, o principalmente se convirtió en un artículo exótico hasta que otro se presentó como más extraño, más colonial: todo se hunde, a excepción del Occidente, es, desde este punto de vista, un axioma. La atención a la vida del pueblo, la escapada a lo espontáneo, esta percepción concreta de verdaderas «curiosidades», ha desaparecido hace tiempo. El *Viaje por Italia* de Goethe, e incluso el libro de Victor Hehn sobre Italia, muestran todavía esta objetividad, sobre todo por lo que se refiere al folklore vivido. El Baedeker, tan preciso por lo demás, no alude ya al folklore, o sólo como algo vituperable, siempre que no se adecue al escaparate regulado de antemano. Y el sueño de lo extraño se mantiene sólo al precio de que lo exótico es invadido por los *deseos de contraste* y, desde luego, convirtiendo el objeto extraño en un objeto que lleva simplemente como etiqueta la marca: en casa no existe. Como si el mundo extraño no fuera otra cosa que lo contrario de Krefeld, o Minneápolis, o Liverpool; como si no llevara consigo su propia significación, una significación sólo comparable consigo misma. Al mero deseo de contraste no se ofrece algo peculiar, como, por ejemplo, festividades religiosas del sur de Italia, o bien, donde todavía se han conservado, caravanas, mercados de camellos y bazares de Oriente, no algo dispar del mundo propio, ni siquiera la Edad Media ante las puertas de Europa descubre rasgos de la propia Edad Media pasada, sino que, al contrario, lo que se busca es exactamente una contradicción del lugar propio del visitante, un contraste que no importa nada a lo visitado. Estos deseos de contraste son, desde luego, muy anteriores al siglo XIX, aunque no muy anteriores al siglo XVIII. Son los deseos que guiaron a Winckelmann en la búsqueda de noble sencillez y reposada grandeza, influyeron en Goethe, en tanto que no es el pueblo italiano ni el paisaje italiano lo que juzga, sino determinadas obras artísticas italianas, y, harto de la «humareda de las pipas alemanas», queda así ciego para el Barroco italiano, tan existente y tan predominante. De otra manera, esta vez románticamente, había buscado Delacroix contraposición en sus cuadros de Argelia y Marruecos. El ardor de sus fieras, mujeres del harén, escenas del desierto (*férocité et verve*), no es sólo África, sino anti-Louis Philippe, anti-monarquía burguesa. Llevado por su anticlasicismo, Delacroix había proclamado que la verdadera Antigüedad clásica había que buscarla entre los árabes. De estos

deseos de contraste anteriores se distinguen, empero, los del posterior siglo XIX no sólo por el nivel inferior de sus soportes, sino también por el del mundo que, aunque negándolo, tratan de contrastar. En tanto que Venecia sólo ofrecía lo contrario a lo peculiar de Krefeld o de Liverpool, aparecía fácilmente un exagerado no-Liverpool, con lo que la Venecia real quedaba totalmente al margen. Y la sedicente noche italiana es algo muy distinto a lo contrario de un día industrial en el norte de Europa, a no ser que la noche se haya preparado para los extranjeros. Pero sólo de esta manera aparecía lo inaudito, lo nunca visto que debería ofrecer la excursión, no sólo subjetiva, sino incluso objetivamente. Un sueño de delicias, hecho de fuga y lejanía, de imágenes de contraste en medio de una decoración preparada, se dedica a adquirir recuerdos de viaje, mientras que espera mejores tiempos lo enigmático que se halla por doquier. Porque las maravillas de la bella lejanía se brindan sólo sin el acompañamiento de la mascarada, sólo con el objeto significativo, lleno incluso de presentimientos, en su propia salsa, en su sitio y lugar.

Después de 1850, y no en último término, las mismas cuatro paredes de la casa debían hacerse irreconocibles. Y ello también con adornos traídos desde lejos, que la propia época descarnada no suministraba. Se volvía la espalda a todo lo blanco y desnudo, como si en ello se echara de ver un cadáver. El siglo del gran capitalismo se traicionaba a sí mismo con su tendencia a que todos sus objetos estuvieran enmascarados. El Biedermeier prefería todavía de modo especial paredes sin revocar o bien pintadas de un verde sincero, y sus muebles eran tan sinceramente claros, hermosamente lúcidos como pocos en épocas anteriores. La muselina de pliegues dejaba entrar la luz doblemente blanca, que caía sobre la vitrina y el armario de madera de cerezo, sobre la limpia mesa redonda con sus patas delgadas o el soporte bien labrado que la sustentaba, sobre las modestas y ricas sillas con respaldo en forma de lira, sobre el sofá bien mullido. Y aun cuando a todo ello se lo llamaba estilo neo-griego, estaba perfectamente en su sitio, era más ser que apariencia. Con leve aroma de fábula y ponche del arte de E. T. A. Hoffman, tan íntimamente unido a estos cuartos. Hacia mediados del siglo termina todo esto de repente, y comienza el canto de la lejanía copiado, de los cristales abombados para las ventanas hechos mecánicamente. Una burguesía que comienza a hacerse rica se acuesta en lechos de la nobleza, y sueña allí con estilos pasados, viejo-alemán, francés, italiano, oriental, todo ello recuerdos de viaje. Surge un gusto asombroso y constante por transformar en apariencia un ser que no lo es en absoluto, por ver la propia

vivienda de todos los días navegando bajo otra bandera. Sucedió del viaje, más aún, exageración del viaje, se convierte ahora en el lema, parte histórica, parte exóticamente. De aquí la manía de cortinajes y alamares en los años de fundación del II Imperio alemán, el coleccionismo de *bibelots*, el estilo ostentoso de nuevo rico, satén y terciopelo mezclados. De aquí los aparadores como castillos medievales, las alabardas y el lujo de harén, las lámparas de mezquita y los cuernos de toro: un montaje verdaderamente enigmático. Todo ello envuelto en una luz crepuscular que llegaba a través de muchas cortinas y cortinones, a ser posible cortinas pseudo-orientales, con el fin de mantener lejos la calle, para proteger el conjunto de la mascarada. Y en el conjunto resonaban las piezas de salón de las hijas, adornadas con lazos, trompetitas y cupidos, todo el falso rococó de las *cascades*, *carillons* y *papillons*, los *pensées fugitives* y los *cloches du monastère* sin olvidar los *souvenirs de Varsovie*. A través de la habitación gustaba mucho hacer pender una barra pulimentada con un enorme *kelim*, como si hubiera aquí mástil y vela, y como si la habitación navegara a lo árabe por los mares del mundo o estuviera en el puerto de una ciudad india. Al lado no faltaban la rueca ni el recuerdo de viaje traído desde Venecia: la góndola de nácar ante un espejo de Murano que semeja el cielo. Para todas estas máscaras de deseo como mobiliario (fabricadas, como es natural, a los precios más distintos) sirvió de modelo, en último término, el taller del pintor vienés Makart: aquí se hallaba el original del disfraz histórico-exótico. Todo comerciante de altura extraía de aquí, aconsejado por tapiceros, las sugerencias para la vida lejana entre sus cuatro paredes, incluido el caballete en el rincón con el cuadro al óleo recién terminado. Para representar la brillante utopía nunca vista del nuevo rico había que impregnar el pincel en Makart allí donde éste era más profundo. Un contemporáneo escribe en 1886:

El taller en la calleja Gusshaus adquiría, gracias a la extraordinaria magnificencia y amor al arte del maestro, más y más el carácter de un museo ordenado pintorescamente, que ofrecía a la fantasía de Makart para su utilización cómoda todos sus instrumentos y modelos; un museo en el que su propia existencia y la brillante sociedad de la que se rodeaba se transformaban en una obra de arte caleidoscópica.

Caleidoscopio, Ticiano, Venecia, y sobre todo Oriente, he aquí el lema de sueño y de escape de esta época tan profundamente pequeño burguesa, aburrida y pesimista, de la época del encubrimiento, de la decoración, de la mascarada por excelencia. En no menos medida

dominaba el disfraz la novela histórica, antiguo-alemana en Scheffel (*Ekkehard*), germano-romana en Felix Dahn (*Ein Kampf um Rom*), egipcia en Georg Ebers (*Uarda, Semiramis*); todo a la luz filtrada a través de los cristales abombados de las ventanas, también a orillas del Tíber y del Nilo. Y era necesario este extrañamiento histórico porque la vivencia exótica no bastaba completamente para llenar el sueño ostentoso del castillo medieval, y porque la calle comercial fuera podía, menos aún, revestirse de ruecas. Y ello pese al esfuerzo que hizo también con el disfraz la arquitectura exterior —si es que puede llamársela así—, con las estaciones de ferrocarril románicas, las oficinas de correos góticas, con templete de música indios y casitas moras para monos. Y como el rudo mecanismo de esta época no se dejaba cubrir, sin embargo, con todo ello, se hizo también, para su decoración, con un, por así decirlo, gigantesco mobiliario, con un recuerdo de viaje grandioso: la *naturaleza*. El sibarita del siglo XIX veía en ella la reproducción de una perspectiva, desconsoladora en sí, pero muy bien ornada materialista-mecánicamente, una especie de *falso panorama* hecho de fuerza y materia. Las dos últimas siguieron siendo, como Ludwig Büchner decía, «las materias primas con las que se edifica el universo entero con sus maravillas y bellezas»; pero, en cambio, para las vacaciones, que no querían verse privadas de su belleza, la naturaleza se convertía en una edición de lujo. Incluso el más crítico utilizaba aquí las palabras «diosa» y «templo»; y algo así lucía tras las ventanas de la casa, como un diorama de ventisquero y resplandor alpino. «La diosa de la verdad habita en el templo de la naturaleza», dicen las *Welträsel* de Häckel, que tanto colorearon y ennoblecieron materia y fuerza, «habita en el bosque verde, en los mares azules, en las cimas de las montañas cubiertas de nieve». En la medida en que, hacia finales de siglo, el mundo de Makart cede ante Böcklin, y de otra manera ante Klinger, la vivienda repleta se hace de nuevo más clásica, por así decirlo, y el Oriente se cambia con el Mediterráneo, aunque sin que por ello desaparecieran los cortinones. El espacio se pone, puede decirse, una máscara blanco-dorada; al alumbrado de gas se une *Sonne im Herzen* de Cäsar Fleischlen; a la arquitectura de la novela histórica, *Haus in der Sonne* de Carl Larsson (1895), como una especie de forma vital iluminada no ya con bengalas, sino cósmicamente. Esto produce ahora un erotismo de «estilo juvenil» junto al de los pintados mercados de esclavas en El Cairo, un erotismo «halciónico» junto al de la palmera en el salón y al del Renacimiento alemán traducido al turco. El específico estrato onírico, sólo existente en el siglo XIX, en el que se alojaban la cursilería

recargada y todas las cosas extrañas a las que hemos aludido, es ocupado ahora por el conjuro lúcido, aunque siempre por el conjuro. Sobre la instalación de las habitaciones del siglo XIX había pendido un cielo de harén; ahora, el Chipre oriental es cambiado en la propia casa, en el propio templo de la naturaleza, con un Chipre antiquizante y secesionista, aunque subsistiendo como obra de género, como exotismo del siglo de la apariencia. Así, por ejemplo, en el panorama que —semejante a un tapiz de «noble desnudo»— pintaba el häckelia-no Wilhelm Bölsche del templo de la naturaleza:

Luminoso mundo del futuro de un mundo griego mejor, libre también de sus escorias; donde moralidad y desnudo, pura consagración del arte y ardiente aroma del amor de primavera, podían darse juntos en un prado florido común sin perturbarse, mientras que el blanco templo con su cortinaje delante de los más profundos misterios de la vida y del pensamiento asciende sereno por encima hacia el azul del cielo [...] ¿Cuándo saldremos del profundo valle de sombras de nuestros errores y podremos alcanzar tu isla de los bienaventurados?

Como se ve, no falta tampoco aquí el cortinaje, una especie de antigua cortina que uno se imagina gustosamente ante la entrada del templo, como se imagina incitante ropa interior ante la amada, o también, como el *kelim* que pendía en los anteriores salones, aunque no pensado ya como velamen. Estos templos antiguos con cortinas en prados floridos no han existido; se trata también de una imagen soñada de contraste proveniente de imágenes de viaje. Tales templos se encontraban, más pintura al óleo blanca que mármol, en las exposiciones de la época; su modelo primario aparece como juguete, a veces en los jardines de palacios de la última fase del Rococó, y también en grabados clasicistas. La bella lejanía actúa aquí decorativamente por doquier, todavía hacia finales del siglo XIX y principios del XX, y actúa como la especie singular de utopía ordenada, establecida. Sobre el mundo de las habitaciones y cuadros de la época de fundación del II Imperio alemán se hallaba, sobre todo, la auténtica plaga de las copias (hechas en fábrica), del falso encanto de un exotismo en terciopelo, de un pasaje como vivienda, de un panorama como instalación. Todo el honor debido a la columna corintia, pero precisamente ella tiene que ser todo lo auténtica posible, porque su lugar no es la ostentación del nuevo rico pequeño burgués, no es la falta de fantasía, sino su exuberancia.

Aura de los muebles antiguos, encanto de las ruinas, museo

De siempre, el coleccionar es una forma especialmente fatal de ponerse en viaje: reúne, tiene todo junto a sí, se roza con la codicia y la avaricia, y en este sentido permanece recogido en casa. De otro lado, busca lo que quiere todo lo más lejos posible, recorre todos los rincones a la busca de adminículos antiguos, no le importa arruinar al que se halla poseído por él, y en este sentido es suficientemente extravertido. Es algo contradictorio, pero de acuerdo con el deseo de rodearse de rarezas, de tener, puede decirse, como cápsula la lejanía temporal o espacial. Coleccionar, puede coleccionarse todo: botones, etiquetas de botellas de vino, mariposas y, con especial frecuencia, sellos. El coleccionismo de objetos antiguos, de obras de arte no existentes ya o bien exóticas es la especie de coleccionismo más noble entre todas. También el afán de completar la colección se encuentra tanto en los filatélicos como en los coleccionistas de piezas de porcelana; el deseo de tener una edición o una vajilla completa es en ambos el mismo. Y la rareza determina aquí como allí el precio, bien se trate de un dentado distinto o bien de una cómoda barroca abombada también por los lados, que cuesta la mitad más que una abombada sólo delante, en la parte de los cajones. En todos los objetos que se coleccionan es productivo el trabajo del comerciante, que es quien se dedica a encontrar las rarezas (uno de los pocos negocios productivos dentro del negocio distribuidor); en todos los objetos es la concurrencia de los coleccionistas la que determina el precio. Sin embargo, el coleccionismo de obras de arte se distingue esencialmente de los demás porque en este campo lo raro es, a la vez, lo irrepetible, lo insustituible. Mientras que los sellos y cosas semejantes son hoy, poco más o menos, lo mismo que hace cien años, a los muebles antiguos, terciopelos, porcelanas, les es propia una calidad pasada, un artesanzago desaparecido, una cultura hundida; y es esto lo que califica la rareza. A diferencia de la mercancía de la máquina, monótona, y cada vez más monótona, en el país de las antigüedades surge una riqueza no normada, una riqueza que siempre asombra de nuevo. Los platos de *Fayence* más sencillos son ya distintos si los lugares de su fabricación se encuentran a cinco horas de camino el uno del otro. No hay ningún tapiz de Oriente, si se exceptúan los Buchará y los de Afghán, que sea igual a otro; aunque son barrocos, entre un armario de Fráncfort y otro de Danzig existe la misma diferencia que entre el portón de un corral y el portal de un palacio. Todo ello se encuentra separado por la localidad, el encargo, la tradición, y todo, sin embar-

go, se halla unido en un artesanazgo concienzudo, trabajado de por sí, objeto tras objeto, y todo enlazado por una cultura cerrada, crecida lentamente. El coleccionismo actual de antigüedades significa por eso la negación de la mercancía hecha a máquina, volver la vista a una imagen de la casa, hoy irrepetible, que era, a la vez, la más placentera y la más llena de fantasía. Este *eros* del coleccionista no pierde fuerza por el origen incontestable de su forma actual en el siglo pasado; más exactamente, en sus habitaciones de decoración. No pierde fuerza porque el goce de las antigüedades puede referirse a cualquier otra cosa que a copias presuntuosamente fabricadas o a los sedicentes muebles de estilo. Incluso las antigüedades falsificadas es raro que se adapten a las necesidades y deseos de ornato de la presuntuosidad del nuevo rico. Todas las antigüedades auténticas, empero, son testimonios de una seguridad de la forma destruida por el capitalismo, despojos conservados de una belleza perdida. El embarque hacia el país de las antigüedades no tiene nada que ver con el anticapitalismo romántico reaccionario, pero sí con la evidencia de que la última fase del capitalismo ha sido el enemigo mortal del arte, especialmente del arte en el mobiliario de la casa. Como algo bellamente logrado en un tiempo pasado, sigue constituyendo su conjunto lleno de encanto, procedente del mismo suelo, de la misma fecundidad llena de fantasía. Todas estas obras valiosas se entienden además entre sí, se adhieren unas a otras, incluso mezcladas, como ocurre, para traer un ejemplo de la arquitectura, en Würzburg o en Worms, donde una portalada lateral puro rococó se ha adherido sin estridencia alguna a una catedral románica.

Sigue siendo verdad, desde luego, que en el fondo del coleccionismo de cosas antiguas auténticas se halla el deseo de ponerse en viaje. Esto le une en algún sentido a la perezosa fascinación de la lejanía anterior, algo que no conocía el auténtico habitante de un ambiente realmente auténtico. Lo que sí conocía éste era el deseo que todavía hoy constituye una parte importante de la permanencia en el país de las antigüedades, el deseo de estar *presente* en varias épocas antiguas, en países lejanos. Es el deseo de ir a la Copenhague gótica, que anima al magistrado en *Los chanclos de la felicidad* de Andersen; y de la misma especie son las muchas historias mágicas que transportan a sus adeptos a la antigua Troya o al lejano Ganges. ¡Qué sueño poder vivir un día, sólo una hora, en el siglo de la porcelana, para no hablar ya de Atenas, Roma, Bizancio, Menfis, Babilonia! ¡Poder recorrer vivo las antiguas calles y casas, en un viaje hacia atrás en el tiempo, contra la muerte, antes del propio nacimiento! Un reflejo de esta imagen del

deseo, innatural, rebelde contra el curso de las cosas, la encuentra el visitante en Pompeya. Y de seguro un trozo de Pompeya se encuentra en cada jarro de vino, vive en el sonido con el que la puerta del armario barroco se cierra contra la gran cerradura, en el resplandor lejano de los platos de estaño. En toda tienda de antigüedades bien surtida es donde este viaje hacia atrás con el deseo se hace más desenfrenado, más lleno también de espejismos combinados entre sí. En *La piel de zapa* Balzac describe de modo inolvidable una serie de deseos o un montaje de espejos dados así. Un joven poeta entra en el almacén de antigüedades, «ebrio de vida y quizá ya de muerte», y como tal *voyeur* capta el montaje esquinado, experimenta las estancias escindidas entre sí en el pasado, en la lejanía, en la galería de espejos:

Tenía que ver los esqueletos de veinte mundos [...]; cocodrilos, monos, gigantescas serpientes disecadas hacían muecas a ventanales de iglesia, parecían querer abalanzarse contra bustos, atrapar cajitas de laca, querer trepar por arañas de cristal. Un florero de Sèvres en el que madame Jacotot había pintado a Napoleón estaba junto a una esfinge consagrada a Sesostris [...] Instrumentos de la muerte, puñales, pistolas extrañas, se hallaban, sin orden ni concierto, junto a instrumentos de la vida: junto a soperas de porcelana, platos de Meisen, tazas chinas transparentes, saleros antiguos y bomboneras feudales; un barco de marfil con velas desplegadas gravitaba sobre el dorso de una tortuga inmóvil. Una bomba neumática entraba en el ojo del emperador Augusto, que permanecía en majestad inmóvil [...] En este basurero del mundo no faltaba nada, ni el calumet de los pieles rojas, ni las babuchas verde-doradas del harén, ni el yatagán moro, ni el ídolo tártaro. Había de todo, hasta la bolsa de tabaco del soldado, la custodia del sacerdote y los adornos de plumas de un trono. La confusión de estas imágenes estaba coronada además por mil luces caprichosas, juguetonas, llena de un extremo revoltijo de matices y de la más violenta contraposición de claridad y tinieblas. El oído creía percibir gritos entrecortados, el entendimiento rescataba del caos mil tragedias inacabadas, y el ojo creía echar de ver luminosidades apenas ocultas.

Al joven poeta se le calmó la desesperación que se había apoderado de él en este almacén de antigüedades; se convierte en caballero y bayaderas, en cera desaparecida, hierro, madera de sándalo; en torno a él se comprimen en una única perspectiva cien épocas y espacio:

Unas veces se hacía pirata y se rodeaba con toda su tétrica poesía; otras, admiraba delicadas miniaturas, ornamentos azul celeste y dorado que decoraban el valioso manuscrito de un misal. Acunado por una idea llena de paz, se desposaba de nuevo con la ciencia, se hallaba

en las profundidades de una celda y miraba a través de la ventana de su arco ojival prados, bosques y viñedos de su monasterio²¹.

Las extravagancias así descritas se dan evidentemente siempre en el *montaje de despojos*, no en las habitaciones de decoración del II Imperio francés, y mucho menos del alemán. La perplejidad de Balzac no es siquiera romántica, sino que, en su afección por los escombros, es, de nueva manera, genuinamente barroco. La tienda de antigüedades de Balzac es una sala de exhibición del pasado y la lejanía, y así los despojos se hacen alegóricos.

¿Qué significa que lo conservado entre lo desaparecido cause el efecto de que es ahora, por primera vez, cuando ofrece su última belleza? Lo corroído por la acción del tiempo aparece entonces como una apertura de la superficie, como iluminación alegre-melancólica, como espacio abierto; y así surge manierísticamente, con resonancias todavía en Balzac, el culto de las *ruinas*. La transitoriedad —tan lamentada en el cuerpo y la dicha humanos— alcanzó entonces, configurada y también abierta, un valor metafórico extraño. «Hacer alarde con pálidos cadáveres» era lo que ornaba el final de las tragedias barrocas; y no de otra manera se veneraban los escombros como tales²². Todo el manierismo barroco hace objeto de reflexión la penumbra, toda la interrelación que surge de la burguesía ascendente y el neo-feudalismo, dominante en el tono social, pero de potencia precaria; de tal manera que la transitoriedad, como detenida en su derrumbamiento, constituye todavía claramente formas, es decir, que no cae de ninguna manera en el nihilismo. La ruina tenía que mantenerse, poco más o menos, en el término medio entre el desmoronamiento y una línea que lucía a su través, una línea, por así decirlo, intacta en sí; este término medio suspendido y, por así decirlo, mantenido en la suspensión hizo la ruina pintoresca en el sentido barroco de la palabra. De otro lado, para el cristianismo barroco la ruina le había hecho unir la transitoriedad con el mundo del día último; esta mezcla de transitoriedad y apoteosis hizo de los escombros antiguos algo venerable, no sólo hermoso. La ruina —para tiempos intactos más un horror que una imagen del deseo— se convirtió así en la categoría bajo la cual la antigüedad se hizo, por primera vez, edificante. Y todavía más: en los cuadros del Barroco un

21. H. de Balzac, *La piel de zapa*, ed. de C. Pujol sobre la trad. de R. Cansinos Assens, Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 30-31.

22. Cf. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de J. Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990, p. 214.

reflejo luminoso de las muchas escenas de mártires cayó también sobre los escombros de bellezas pasadas. Allí donde representaba ruinas de templos antiguos, el Renacimiento los había dejado subsistir valiéndose de modelos abstraídos y, por así decirlo, presentables. Los cuadros y grabados, empero, de los dos siglos siguientes al Barroco utilizan la ruina para dar nueva forma barrocamente al modelo clásico de la medida y de la simetría. Los escombros se convierten en nuevos elementos de un emblema propio, decididamente no-clásico, de una alegoría de la transitoriedad sobre la que la eternidad se posa. Y así fue como los restos de la Antigüedad clásica fueron más bien embellecidos en su desmoronamiento por los artistas barrocos que restaurados en su integridad; y ello incluso en Piranesi, cuanto más entre los sentimentales de la Antigüedad clásica entendida como ocaso. Las *Vedute di Roma* de Piranesi son muy precisas, quieren dar una impresión inmediata, y así fueron sentidas a comienzos del siglo de Winckelmann, pero, sin embargo, también aquí los torsos, como tales, se hallan sobreacentuados en su belleza elegíaca y deseada. Y mucho más los pintores barrocos en sentido propio, los de la fantasía melancólicamente ebria, que pusieron restos de la Antigüedad clásica incluso allí donde en el sitio no existen: *Las ruinas de Cartago* de Chifolsi (Dresde) nos ofrecen, hacia 1650, un excelente ejemplo de este género. Arbustos, muros estallados, columnas desmoronadas y desperdigadas hacen aquí resaltar especialmente la magnificencia de la Antigüedad clásica por medio de la transitoriedad. Si la arquitectura pintada expresa de la manera más informal siempre sueños desiderativos, lo que aquí se expresa es: elegía cristiana vertida en himno clásico. Y un eco del Barroco fue, además, la sentimentalidad, «allí donde los horrores del mundo primitivo nos rodeaban»; por eso esta sentimentalidad está poblada de trozos de columnas, no sólo en las tumbas, y también de ruinas artificiales, como en el jardín del palacio de Schwetzingen. A los restos de la Antigüedad clásica se añaden ahora los de los castillos medievales, muy adecuados para los espectros, junto a lo edificante de las antigüedades. Desde siempre, ya en la Antigüedad misma y en las *Mil y una noches*, las ruinas eran tenidas como lugar muy propio para los difuntos: por eso este escenario, sobre todo cuando se traspuso al propio terreno y al claror de luna gótico, se convirtió en el lugar propio para la novela de horror que comienza con el siglo XVIII. ¡Qué distinto aspecto tienen estas ruinas buscadas sentimentalmente de las espantosamente reales dejadas por los ataques aéreos norteamericanos! ¡Cuán diferente, empero, era también entonces el aura que prestaban la simple transitoriedad y su

elegía del espanto que, sin aura ninguna (a no ser la de la falta de sentido), habita en los agujeros de las ventanas abandonadas! ¡Qué lejos, empero, se hallaba también la categoría «antigüedad» de entonces, acrecentada con fascinación de las ruinas, e incluso con clave de las ruinas, de los conceptos de restauración del siglo XIX! ¡Cuán distinta es la devoción del torso, del impulso a completarlo! Poco después de ser excavada la Venus de Milo en 1820, y durante todo el siglo, se restauraron *ex ingenio* los brazos que faltaban en más de cien reconstrucciones; el Barroco hubiera tenido su edificación precisamente en el torso, la edificación de la transitoriedad y de su percibibilidad. Pero en aspectos importantes la visión de las ruinas subsiste todavía hoy, fuera de la transfigurada *facies hippocratica*: así en el *pathos* de la pátina y también en el de la unidad de la figura. El *pathos* de deseo de la pátina va desde los cristales irisantes hasta el tono dorado de Paestum, desde las tejas trabajadas por la acción del tiempo (teja de caballete, teja de canalón) hasta el bronce de un verde noble; este *pathos* quiere el tiempo pasado desde entonces, lo quiere como se quiere el vino viejo o el crepúsculo de una vida vivida como se debe. De otra manera, nada románticamente, pero sin ingratitud tampoco por la destrucción, honra el influjo del tiempo el *pathos* por la unidad de la figura, sobre todo en el terreno de la plástica griega: la Venus de Milo sin brazos aparece aquí como la forma más estricta, en comparación con la ilusoria del original completo. El despojo valioso puede así mostrar por doquier significaciones que lo elevan sobre su estado originario y sobre su conexión anterior y, más aún, cotidiana. Y ello, de la manera más intensa, en épocas vacías; no sin razón fue sólo en el siglo XIX cuando el museo mismo, nacido de los tesoros de los príncipes, alcanzó su esplendor instructivo, admonitorio de admiración. Antigüedad en su totalidad: en gran parte representa, sin duda, algo irrepetible, un Vineta bajo las aguas del pasado. Pero en la época de la mercancía hecha a máquina y de la impotencia formalista de la Bauhaus, que tan orgullosamente relevó a la escuela decorativa del siglo XIX, la antigüedad es asimismo un signo utópico. Un signo utópico-admonitorio de aquello que fue plenitud, ornamento, intensa fantasía en el ambiente, y que no sólo fue, sino que está sin terminar. Incluso una nueva creación real —en tanto que tal— posee y tiene que poseer en sí antigüedad, laborando con ella y hacia adelante como es evidente, no copiándola. El grado de novedad de una obra la hace importante, pero el grado de antigüedad la hace valiosa, y ambas determinaciones se dan la mano en la obra, que incorpora una herencia cultural en la misma medida en que la lega. La máquina ha creado condiciones

distintas de las de la artesanía, de la que todas las antigüedades proceden; pero así como el hombre-máquina creado por el capitalismo no es la última palabra, así tampoco lo es una mercancía hecha a máquina, que sólo responde al general mecanicismo y su falta de fantasía. «Un fórceps tiene que ser liso, pero unas pinzas para el azúcar, en absoluto»²³; todo artista auténtico ama el ornamento, aun cuando no sepa ya amarlo una época tan diezmada por el mecanicismo y la trivialidad. Se da por supuesta la purificación de los horrores del siglo XIX; esto, desde luego, como *conditio sine qua non*, pero más allá de esta purificación se halla como cometido un mundo de la expresión que prosiga, no que aniquile, lo que ha llegado a ser antigüedad. El mundo liberado del mecanicismo está recorrido por una voluntad de colores, formas y ornamentos, una voluntad intensa, aunque, de ningún modo, consagrada o liberada de los epígonos. Esta voluntad prueba que la luz que iluminó la historia entera hasta la penetración de la mercancía de la máquina, y que llena todos nuestros museos, no se ha apagado en la Bauhaus ni en análogos júbilos vacíos. Cuanto más drástico se hace el pseudo-progreso arquitectónico, es decir, hacia la nada, tanto más las antigüedades se hacen en la vieja imagen del deseo un nuevo «no me olvides», aunque no romántico. La realidad que se halla ahora en curso posee suficiente pre-apariencia —frente a todos los préstamos en el siglo XIX— para poder crear formas de una expresividad humana hasta ahora desconocida. Es un signo de mala construcción, es decir, de la mayoría de los nuevos utensilios y carreteras, que no puede hacerse viejo, que en el curso de los años no hace más que descomponerse. Y asimismo es el signo de algo innatamente valioso, lo que al cabo de determinado tiempo se incorpora a una gran herencia antigua y se hace digno de ella.

Jardines de palacios y las construcciones de Arcadia

«Aquí es, ahora, infinitamente hermoso, y cuando ayer tarde deambulábamos por los lagos, canales y bosquesillos, me emocionó pensar cómo los dioses han permitido a los príncipes crearse un sueño en su torno. Cuando se pasea así, es como una fábula que se le cuenta a uno, y tiene plenamente el carácter de los Campos Elíseos...».

(Goethe, a Ch. v. Stein [1778] sobre el Parque Inglés en Dessau)

23. *Geist der Utopie*, 1918, (GA 16), p. 22.

No hay casa alegre que no se encuentre en el campo o que no quiera tener vistas a él. Este espacio abierto es parte de la casa, sobre todo el conformado según los propios deseos: el jardín. El jardín reúne y ordena las flores, domestica las rocas y el agua, construye muros que se abren por sí solos. El jardín es parte del paseo por placer y lo incorpora, es parte de la mujer y de Citera. No sin motivo, el jardín *árabe* se hallaba situado en la cercanía inmediata del harén, un paisaje de amor, sorpresa y paz. Con este fin, se encontraba animado por la frescura y el escondrijo, por juegos de aguas y quioscos, sin que faltaran tampoco las curiosidades. El parque de los califas de Bagdad contenía arroyuelos de estaño, un estanque lleno de mercurio, por los alrededores pendían jaulas de oro con jilgueros cegados que cantaban también por el día, y en los árboles resonaban las arpas de Eolo. Las paredes de los pabellones del amor estaban horadadas como una filigrana de marfil, y a su través lucía el cielo verde turquesa del Oriente. Se gustaba de laberintos y de juegos de espejos que aumentaban los placeres amorosos (los más famosos se encontraban en los jardines de palacio de la Palermo árabe, pero también Roma había traído tales artes del Oriente). Y así como la hermosa se ornaba con broches de plata y collares, así también el jardín oriental se adornaba con trabajos en metal, flores de cristal, jade de China: un delicado espacio de placer de la naturaleza misma, de la naturaleza como mujer. El segundo florecimiento del jardín tuvo lugar en el *Barroco*. El interés del absolutismo occidental por el despotismo oriental hizo que se echara aquí mano también de la fantasía árabe. Así, sobre todo, en los jardines de los palacios de los siglos XVII y XVIII, pese al nuevo elemento de la representación, que había avanzado a primer plano. Este nuevo elemento triunfó en la segunda época de esplendor del arte de la jardinería en el Barroco, pero no triunfó nunca de modo total. El parque barroco se convirtió en el escenario solemne, trazado geométricamente, de fiestas ceremoniosas, pero también de una naturaleza que se hacía presente por doquier. La naturaleza tenía que comportarse como la zona marginal del palacio, mitad ser matemático, mitad eclosión domesticada; la naturaleza era panorama. En este camino se llegó a excesos bárbaros y cómicos, que respondían al deseo barroco de formar emblemas de todo y cada cosa: Adán y Eva en el tejo, san Jorge en el boj, un dragón con cola saliendo de la hiedra trepadora, escritores sobresalientes en el laurel. Pero el jardín barroco creó también, sin embargo, el *non plus ultra* de lo que la sociedad de entonces deseaba y se imaginaba como una naturaleza *sans la barbe limoneuse*, aunque sí, desde luego, con peluca larga. Todo ello era,

empero, imitación de la ópera. Además, sin embargo, era naturaleza iluminada, no sólo una decoración colocada en el sentido de un noble de entonces, que decía que amaba la naturaleza; que la amaba porque era un desconcierto tan perfecto como racional, grandes vistas, como una mezcla de situaciones clásicas y caprichos orientales; en suma, como un conjunto de reglamentación y extravagancia. El Rococó hizo desaparecer la representación que actuaba en todo ello, alejó además de la naturaleza la peluca larga, pero el capricho oriental subsistió incluso bajo el manto arcádico. Como cosa nueva vinieron imágenes de deseo marmóreas, cuyas alegorías se habían distendido hasta el llamado galanteo: Amor y Gracias, Pan con pies de cabra que abrazan ninfas, raptó orgiástico de muchachas adolescentes. Todo en forma miniada que recuerda a la porcelana y a la infantilidad, bajo una enramada, junto a una fuente que discurre ensoñadoramente; invitando a la imitación, un jardín edénico de estilo amoroso, escondido en los boscajes. Lo que aquí salía al aire libre, como en los jardines orientales, era el harén, aunque incrementado por un refinamiento extraordinario, sólo alcanzable desde el punto de vista católico. Y en el parque barroco puede percibirse, también sin su refinamiento, el Oriente sentimental, allí, por lo menos, donde este mundo desiderativo se concentra una vez más, es decir, cuando se hace pintura. A través del mundo de la jardinería barroca de la Antigüedad, tal como Claude Lorrain y el heroico Poussin representaron el paisaje meridional, nos mira un Mediterráneo absolutamente oriental-clásico; nos mira en la luz áurea y clara tras arbustos brillantes, y también en los templos columnados y ruinas, que nos aparecen como Palmira, no como Roma. La *veduta* domina también en el jardín barroco, *échappée de vue* en lo infinito, pero asimismo en el escondrijo y en la plenitud. La naturaleza aparece como una aventura preordenada de representación y placer, con un palacio encantado en el centro. Las casas, por tanto, se incrementaron de la manera más deliciosa con una zona verde que de por sí no hubiera nunca crecido así. Incluso el aparente apartamento de los seres artificiales, que era esencialmente artístico, no ha eliminado los jardines de esta especie. El apartamento respecto al jardín francés tiene lugar hacia 1750 por razón de la forma de vida burguesa que va imponiéndose cada vez más: comienza el *estilo inglés*, el llamado *estilo natural*. Pero también la disposición inglesa de los jardines cuidaba su naturalidad de modo muy cultivado, y mantenía al hombre en el paisaje, y el paisaje para el hombre. Es verdad que el parque inglés, también él mezclado a menudo en el Rococó con el francés, se alejaba aparentemente del palacio, y es

verdad también que no debía mantener ya ninguna frontera frente a la libre naturaleza. Se dio también preferencia a los jardines en las montañas de media altura frente a los hechos en la llanura: el Romanticismo se anunciaba, se comenzaba a descubrir el paisaje de Heidelberg, el lago de Zúrich, la supuesta naturaleza ajardinada, sin intervención humana. Pero lo que así iba a surgir no era, una vez más, algo dado, sino una naturaleza deseada, la naturaleza de Adison y de Pope, y, sobre todo, la de Rousseau, la de una Arcadia sentimentalizada, y de la cual el parque inglés era la introducción. El parque inglés se alejaba del palacio o de la casa sólo en tanto en cuanto con los prados y con el bosque, con los sauces llorones, con los juncos y con las urnas construía un nuevo parterre, un parterre destinado a la edificación sentimental o a la morada romántica del mundo entero. La idea bíblica de que la naturaleza, en su estado originario y perfecto, era un jardín fue sustituida por una idea pagana que iba a penetrar un sueño elíseo. Incluso el yermo, el contrapolo, al parecer, del mundo de los hombres y de las plantas, se insertó así también en el rousseauianismo, aunque dando el rodeo del Romanticismo. Como dice, a este respecto, Friedrich Schlegel:

En este sentido artístico-simbólico el jardín es un estado más elevado, hecho más bello y más transfigurado; en el yermo, empero, la naturaleza real es ella misma, y su sentimiento nos llena con aquella profunda tristeza que, a la vez, tiene algo maravillosamente sugestivo.

Lo sugestivo del ensimismamiento, más aún, del retraimiento que goza en vida de sí mismo. Paulatinamente tuvieron allí también su lugar desiertos y montañas cubiertas de hielo, ya desde las poesías de Haller sobre los Alpes. Eran poesías revestidas de inquietudes fantásticas, se hallaban en los márgenes donde la naturaleza se despeña en el viejo caos, pero también allí donde, por encima de las fronteras habitadas, se extiende a lo solitariamente sublime. El jardín inglés, en tanto que conformación arquitectónica, no podía, desde luego, más, pero su disposición gustaba tales crepúsculos o rupturas de lo acostumbrado, construía todavía en soledad, en apartamiento, las curiosidades heredadas del Barroco. Muy instructivo y, por así decirlo, enciclopédico, es aquí un jardín en el tránsito del Rococó a la disposición inglesa: el más bello de todos, el jardín del palacio de Schwetzingen. Junto a los lagos llenos de juncos y urnas se pretendía reunir, en imitaciones y fachadas, todo lo memorable del mundo: un teatro en verde. Pero un teatro que, a su vez, sólo mostraba estados de ánimo y deseos, una cámara del tesoro compuesta de preciosidades artificiales

y sentimentales. El tejo verde y los dioses blancos, *volière* y discreta sala de baños, templo de Apolo y mezquita: todas estas construcciones desiderativas de un montaje primitivo se encuentran reunidas. Se encuentra un templo de Mercurio (con cámaras subterráneas como espacio cúltico de la «sabiduría»), una ruina artificial, un templo de la botánica y un juego de aguas romano: todo trasladado al parque abierto desde el teatro del Barroco o del Rococó. Éste era el jardín placentero de los grandes señores, el ámbito de fiestas y paseos cortesanos en la naturaleza y, sin embargo, sobre todo ello vaga el aliento de un rapto y retraimiento fantástico. El aria de Susana en *Las bodas de Fígaro* alienta exactamente aquí; la nobleza de la música de Mozart resuena en estos jardines, junto a una extravagancia que hace su panorama curioso y sentimental de historia, mitología y mundos lejanos. Voltaire mismo escribía a Colini (1768) sobre el más hermoso de estos parques: «Antes de que muera quiero cumplir un deber y gozar de un consuelo: quiero volver a Schwetzingen. Este pensamiento domina mi alma entera». Y entre todas las máscaras vegetales que revestían estos jardines faltaba una única: la de la Iglesia. En lugar de ella, debería ser sensibilizada o sensualizada Arcadia: en el jardín barroco, una Arcadia con curiosidades; en el jardín inglés, una Arcadia con céfiro, media luna y nocturno.

Tiempo furioso, Apolo en la noche

Hay también un modo de extrañarse de las cosas leyendo. Y precisamente en la zona en la que el viento sopla, susurra y amenaza. Algo semejante se encuentra lejos de la delicada sensación al atardecer del jardín inglés, pero contiene de modo más tosco, a veces incluso más profundo, la sensibilidad en sí. Esta sensibilidad se ha convertido en un placer plenamente burgués, se la incorpora uno leyendo, puede tener lugar incluso en el sillón y, sobre todo, de la manera más fácil. No sólo el siglo anterior aportó bastante en el placer de leer horrores a la luz de lámpara tan confortable. El tiempo furioso afuera hacía tanto más agradable el cuarto caliente, y tanto más también para los acontecimientos que se leían mientras el viento silbaba en el exterior. El viento duro arrebató al lector a situaciones que, curiosamente, forman parte de lo completamente ajeno a lo «contrario al fuego de la chimenea». Este rapto tiene lugar, la mayoría de las veces, ya al comienzo de tales narraciones; la casa desierta, «una penumbra estre-mecedora», están completándolo. Al calor de la mirada se ofrecen incluso, asombrosamente, un mundo desagradable en sí mismo, no-

ches de noviembre, gritos, procesos confusos, incluso fantasmales. Aquí llegan a tierra —aunque, es verdad, a un precio, dado el caso, tan reducido— deseos que no son desemejantes a aquellos que han empujado un día a aquel mundo de Ossíán, al viento huracanado, al prado, a la niebla, a ayes apagados. Aquí actúa, de la manera más segura, el aditamento del susto y de la noche de los fantasmas; más aún, el deseo del temor en medio de los deseos —de lo que ya antes hemos tratado (p. 116)—, el «contrasentido de las palabras primarias», siempre dialéctico. Sin éste, sin el afecto mixto, incluso sin el objeto mixto que actúa en el espanto, no constituirían tan plenamente un placer mixto los requisitos del horror de la noche. Porque estos requisitos hacen posible también el extrañamiento que constituye el goce completamente sensacional del espanto: la *novela de horror*. Su época comienza precisamente en tiempos de Ossíán, se presenta por primera vez en *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764)²⁴, y sigue hasta E. T. A. Hoffmann, donde siempre hay una hora de los espíritus. Pero también hasta Jean Paul, cuyo *Titán* maneja la luz temblorosa y el Hades con tanta abundancia como el sol, los Alpes y Roma. Y, sobre todo, Edgar Allan Poe no sería pensable sin esta permanencia en el último resplandor de la luz crepuscular y de la noche que se anuncia. Imágenes de viaje de esta especie habitan en una gruta, en la gruta marítima, en la cual, según la leyenda nórdica, se muele la sal, no una sal ática, pero sí gótica. El paisaje está recorrido por amargura y noche; la decoración es una nebulosidad amueblada. Pasillo oscuro y escaleras, noche, cementerio, lechuzas, relojes, luz indeterminada, ruidos enigmáticos, escotillones, habitaciones góticas, simples escondrijos, pinturas estremecedoras con ojos harto vivos: todo este conjunto lleno, sobre todo, esencialmente la novela de horror. Y le es espiritual-esencial siempre el extraño deseo de felicidad en el horror:

Era una noche sacudida por la tormenta, pero muy hermosa, una noche extrañamente espantosa en el horror y en la magnificencia. Muy próximamente a nosotros tenía que haberse desatado un ciclón porque las ráfagas de viento modificaban a menudo su dirección. La espesura desacostumbrada de las nubes, que pendían tan próximas como si cayeran encima de las torres de la casa, no impedía, sin embargo, la percepción de que se precipitaban con apresuramiento consciente desde todas las direcciones, entremezclándose entre sí, pero sin seguir adelante. Su misma densidad desacostumbrada no

24. H. Walpole, *El castillo de Otranto*, trad. de J. Roca Baena y estudio introductorio de M. Praz, Bruguera, Barcelona, 1982.

impedía percibir esto, y sin embargo no veíamos ningún resplandor de la luna o de las estrellas, ni tampoco un rayo de luz. Y no obstante, la superficie inferior de las masas de nubes que se sucedían y todas las cosas que nos rodeaban fuera al aire libre resplandecían en la luz innatural de un vapor débilmente reluciente y visible que rodeaba y acogía la casa²⁵.

Tan aclimatados como en ningún otro sitio, los atavismos del mundo de los espíritus irrumpen así en la novela de horror, con fuego pálido o tiznante, con sorbidos y golpeteos, con un encanto precioso-barato y, en todo caso, desencajado. Aquí se abre el espejo más asombroso; pero sea cual sea su fosforescencia, lo que muestra es algo nada tranquilizante de la experiencia. Precisamente esta mirada —que en Hoffmann labora en la descripción minuciosa de su mundo del Biedermeier— es lo que constituye el peculiar realismo de Hoffmann. Y ello como alguien que, de manera tan aguda, muestra la distancia entre la miseria media de la existencia y las imágenes de la esperanza, pero que también demoniza esta miseria y localiza estas imágenes de esperanza, abriendo así una dimensión en el mundo real, que hace que tanto la novela de horror como las imágenes de esperanza que se contienen en ella sean delimitadas como realismo sociológico, con un matiz de entretenimiento. Al contrario: situaciones límite olvidadas se abren en la pureza impresa, en el ponche caliente del Biedermeier; Hoffmann informa, iluminándolo con humor, todo lo que puede penetrar la cotidianidad desde los sectores olvidados. Para este Hoffmann, medianoche es cada hora del día; pero, a la vez, los hombres ni están sometidos inanes al sedicente horror del mundo de los espíritus, ni es la palabra de éste la última palabra. Sino que, al revés, la criatura más disparatada provoca, como en las fábulas, fuerzas contrarias inteligentes; son fuerzas que transforman el apartamento en claridad, en la atmósfera que, precisamente en su seguimiento, aparece con un azul muy específico, en el humanismo. Es de esta manera cómo en *El Mayorazgo*²⁶, una auténtica novela de horror, el síndico arroja a la inesencialidad al ya muerto Daniel; es así también cómo en *El puchero de oro*²⁷ el archivero Lindhorst triunfa sobre la Hécate madurada, y lleva al extrañamiento hasta la luminosidad de un Atlántico sin nubes.

25. E. A. Poe, *La caída de la casa Usher*, en *Cuentos I*, cit., pp. 332-333.

26. E. T. A. Hoffmann, *El mayorazgo*, prólogo de M. Siguán y trad. de J. Seca, Destino, Barcelona, 1994, pp. 114-115.

27. E. T. A. Hoffmann, *El puchero de oro*, cit., p. 147.

Ello significa contrasentido frente al horror en el viaje de antigüedades de la novela de horror.

29. IMAGEN DESEADA EN EL BAILE, LA PANTOMIMA Y EL PAÍS DEL CINE

«Nunc pede libero pulsanda tellus.»

(Horacio)

Hipólita: Y sin embargo, toda la ocurrencia de esta noche, y todo su sentido, aun cuando cambiado, testimonian más que un juego de la imaginación. De allí se desprende una totalidad muy consistente, de rara sustancia, sin embargo, y maravillosa.

(Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*)

También ese algo que baila quiere ser otra cosa, y viajar hacia allí. El vehículo somos nosotros mismos, unidos al compañero o al grupo. El cuerpo se mueve con un ritmo que puede adormecer ligeramente y da, a la vez, una medida. Un rasgo esencial del baile de sociedad está constituido, sobre todo, por una sollicitación y un esquivamiento, por un movimiento que tiene resonancias sexuales, y cuando el baile más rudeza posee, todo ello se hace más claro. Pero con ello no se agota, sino que también se imita otro paso o torbellino, se le da forma, un paso delicado, medido, y en muchos bailes tradicionales conservados, sobre todo en los rusos, un paso de la alegría tras la terminación del trabajo. Pero también en el baile sexual hay algo elevado, resaltado, que se hace visiblemente sensible, sensiblemente visible. El baile hace mover de una manera completamente distinta de la del día, por lo menos de la cotidianeidad, imita algo que esta última ha perdido o no ha poseído nunca. Persigue el deseo de un ser de movimiento más hermoso, fija en él la mirada, el oído, el cuerpo, como si lo poseyera ya. Ligero, alado o riguroso, el cuerpo, en todo caso, se modifica, se convierte en otro. Con un impulso a proseguir cada vez más intensamente por este camino.

Baile moderno y baile antiguo

Allí donde todo se desmorona, el cuerpo se contorsiona sin esfuerzo. Cosa más tosca, más vil, más necia que los bailes de jazz a partir de 1930 no se había visto nunca. Jitterburg, boogie-woogie, es el enton-

tencimiento salido de madre, con su correspondiente alarido, que constituye, por así decirlo, el acompañamiento sonoro. Este movimiento americano estremece los países occidentales no como baile, sino como náusea. El hombre debe ser enlodado, el cerebro vaciado; tanto menos sabrá así, bajo sus explotadores, cuál es su lugar, para quién trabaja, para qué es enviado a la muerte. Pero hablando del baile real, de la misma descomposición que hizo ascender la inmundicia en amplios sectores americanos, salió, en dimensiones más reducidas, una especie de movimiento de purificación. Un movimiento que no iba dirigido contra el jazz, porque el movimiento comenzó ya antes de la primera guerra mundial. En conexión con la reforma simultánea del oficio artístico, el movimiento estaba dirigido contra la descomposición atenuada, contra las fealdades del siglo XIX, a las que el jazz no hizo más que poner el colofón de la monstruosidad acabada. Las nuevas escuelas de baile, la de Isadora Duncan, después la de Dalcroza, trataban de presentar en carne una imagen humana más bella; si bien la edificación la comenzaban por el tejado y, por consiguiente, tenían que estar muy vinculados a una concepción del mundo. Como de las muchas de su especie, recordemos la escuela de Loheland, y precisamente porque quería ser la más natural. Dirigía la mirada a los hermosos animales con su paso bien equilibrado, saludable en su misma esencia. Su intención era disolver desde arriba la actitud oportunistamente oculta, congelada, que llevaba consigo la relación señor-siervo. En cursos que nada tenían que ver con el decoro social, ni siquiera con la actitud caballerosa, los miembros del cuerpo eran entrenados en el movimiento desenvuelto «jugando en torno al centro del cuerpo». Entre los espectadores, especialmente después de la primera guerra mundial y en Alemania, mujeres y hombres miraron fascinados el espejo ante el que y en el que se movían los bailarines adiestrados. En aquellos años se hizo moda decorativa una nueva bohemia, una bohemia, por así decirlo, natural y llena de estilo, esbelta y esgrimidora; su resultado fue, al menos, la creación de un nuevo tipo de mujer y de actor. Se aceptaron y representaron formas por medio de las cuales el hombre aparecía como entrenado en libertad. Y ello cuando todo lo que buscaba tan artificiosamente podría haberse encontrado allí donde los hombres sólo se mueven naturalmente: en el baile popular. Sólo el baile popular se encuentra en el suelo que ha perdido el baile de solaz burgués, cada vez más degenerado. Y no necesita ningún artificio artístico para acordarse del sedicente punto central del cuerpo, y para quedar bien enquistado en el cuerpo. Las regiones campesinas han mantenido estos bailes popu-

lares incluso largo tiempo después del aniquilamiento capitalista de los trajes populares y la perversión de los ritos festivos; un nuevo amor socialista de la patria anima de nuevo el baile popular y lo hace verdad. El baile popular está siempre teñido por su nacionalidad y, por eso, si permanece auténtico, no es transmisible. A no ser como testimonio y medida de expresión sana, lograda en grupos de imágenes de impulso y deseo. Se trate del baile tirolés, del bolero español, del *krakowiak* polaco o del *hopak* ruso: la forma es precisa y comprensible y el contenido significado es alegría tras un día de trabajo. Tanto la serenidad como la desenvoltura están diciendo: aquí soy yo ser humano, aquí puedo serlo. Y ser humano junto a otros seres humanos dentro del grupo, una sucesión formal que se mueve rítmicamente al unísono. Muchachos o muchachas aislados pueden destacarse en todo momento, bailes enteros pueden servir para la representación de héroes legendarios sobresalientes, como, por ejemplo, el baile georgiano del águila de la montaña, pero también en este caso lo esencial es el grupo que recoge los movimientos y se los incorpora. Todo baile popular es por eso coincidencia, que trae todavía al recuerdo la época de los prados y las tierras en común, junto con formas antiquísimas de pantomima.

El cuerpo entero colabora, se entrega a la secuencia. Pero tampoco el baile basado en la actitud artística muere al mismo tiempo. Vive en el ballet preciso, de origen cortesano y en un principio tan lejano del baile popular, pero también incompatible con el oficio artístico del baile moderno, que tanto subrayó el movimiento desembarazado. ¡Qué diferencia con el «juego en torno al centro del cuerpo» de la escuela de Loheland y otros fenómenos semejantes, por mucha importancia que tuvieran como una especie de naturaleza artística! El ballet no tiene ningún propósito en esta dirección, sino en dirección a la actitud denominada graciosa o distinguida, que un día coincidió con el Rococó y también con el *Empire*, y sobre todo con finos dolores y júbilo frío. La expresión de ambos va calladamente, de puntillas, en una nube de gasa y polvos. Al mero girar en torno del propio centro del cuerpo le añade o, mejor, le opone el ballet clásico un artificio muy espiritualizado. Porque traza un paisaje humano, al que tiene que faltar el centro de gravedad corporal y también la gravedad; incluso el suelo es negado. Aquí se echa de ver curiosamente que lo ligero-exacto, que es lo que distingue este baile completamente artificial, roza con lo mecánico; el ensayo de Kleist sobre el teatro de marionetas linda en este punto significativamente con el ballet. Kleist, es verdad, sitúa al maquinista en el punto de gravedad

de sus marionetas y hace jugar las curvas de su movimiento, pero «estos muñecos tienen la ventaja de que son antigrávidos». Esto se logra aquí más perfectamente que en la forma espiritualizada de los elfos que pretende el ballet cuando niega el suelo:

Los muñecos necesitan el suelo como los elfos sólo para *rozarlo* y animar el ímpetu de sus miembros por el supuesto obstáculo. Necesitamos el suelo para *descansar* sobre él y recuperarnos de los esfuerzos del día: un momento que evidentemente no es ningún baile, y con el cual lo único que se puede hacer es hacerle desaparecer en lo posible²⁸.

Kleist fundamenta, además, la ventaja de las marionetas en que la conciencia que les falta ha provocado mucho desorden en la gracia natural del ser humano. Y con ello no apunta, de ninguna manera, a prejuicios irracionales, sino justamente al elemento mecánico al que las marionetas pertenecen, y que les presta con la exactitud también la gracia. Teniendo presente que esta gracia acabada debe corresponderle al hombre sólo al otro lado del conocimiento, una vez más, tras el recorrido pleno de la conciencia y del conocimiento. Por mucho que el ballet esté lejos de esta especie de recorrido minucioso, su plena *ratio* muestra, de hecho, el objeto de la representación, de la manifestación, con aquella gracia que, como en las marionetas, parece haber eliminado la fuerza de la gravedad. La solución elegante no es, desde luego, un concepto mecánico, pero sí un concepto matemático, más bien, punto de honor; la *ratio* fría del ballet es, de esta suerte, graciosa y precisa a la vez. *El cisne moribundo* de la Pavlova pretendía, por lo que se refiere a lo expresivo-esencial en la exactitud, la manifestación de un algo blanco, puro, perecible; y en el ballet japonés una batalla se expresa tan sólo por unas breves figuras de movimiento señaladas con el abanico. El ballet es la escuela de todo baile reflexionado; no es casualidad por eso que en la Unión Soviética florezca junto con el baile popular esta otra autenticidad campesina multicolor. Y ello de tal suerte que, según la frase de Moiseiev, el práctico-teórico, sin este baile popular el ballet ruso no sería posible en su expresión actual. El baile popular (con sus medios pantomímicos dramáticos) y el ballet, nunca dramático, pueden también, según los afectos de deseo y el curso del argumento, ser utilizados sucesivamente en el mismo «poema danzante». El ballet soviético (porque lo característico del ballet sigue siendo la directiva también en la forma

28. H. von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, prólogo, trad. y notas de J. Riechmann, Hiperión, Madrid, 1988, p. 32.

mixta) no muestra por eso ninguna ruptura de estilo. La expresión gesticulante y rica del baile popular y la precisa y reducida del ballet se unen de modo realista en el argumento que se trata de exponer.

Baile moderno, anteriormente expresionista; exotismo

Allí donde todo se desmorona, no falta o no ha faltado el camino hacia lo extraño. Está incorporado incluso, aunque débilmente, en la escuela de Loheland, en los hermosos y bien proporcionados animales, con su paso rebosante de salud. Pero los juegos en torno al centro del cuerpo y cosas semejantes no fueron suficientes, allí donde la «actitud» pretendida de una gran parte de la juventud burguesa comenzó a embrutecerse. Cuando la rebeldía contra la imagen humana del burgués no lo era, ni tampoco allí donde la aparente rebeldía no se convirtió en su contrario fascista. Aquí, en el reflejo del baile, había conformaciones curiosas, superficiales y también equívocamente irracionales, en las que se buscaba una relación con un mundo extraño incontrolado, con algo extraño incivilizado. El efecto era todavía más pequeño burgués en la Impekoven, cuando bailaba escenas de género ornamentadas irreconociblemente. Trivial y disparatado se hizo lo mismo también con la sedicente euritmia, una escuela de baile antroposófica llena de derviches y derviches procedentes de buenas casas, aunque muy cómica, como rezaba la palabra de moda. En los danzantes debía desarrollar aquí el llamado cuerpo etéreo, y además el reticulario solar y el entrelazamiento con las llamadas fuerzas cósmicas del devenir. Con tal final se bailaban, de una manera más que literal, poesías de tal manera que cada vocal respondía, por así decirlo, a un movimiento simbólico: un ejercicio astrológico del peor gusto, pero, como toda la antroposofía, efectiva trivial-irracionalmente. Extraño en sentido geográfico, pero a la vez arcaico, se mostraba el paisaje del baile que se ofrecía en la Sent Mahesa. Ésta era falsa en todos sus puntos, tanto folklóricamente como, sobre todo, en su decoración mítico-artística, pero, de acuerdo con el deseo de exotismo, con copias de bailes de los pieles rojas, de Siam, de la India. Mary Wigman, o el auténtico expresionismo en la imagen del baile, es incomparable con todo lo anterior, en tanto que irracionalismo pequeño burgués. La Wigman fue quien más hizo avanzar las fronteras de expresión del baile; mucho de lo que contenía en este baile avanzado y en sus escenas imaginarias era meramente sugeridor, pero poco era abstracto y nada era vacío. El paisaje que se abría al sonar el gong en torno al nuevo baile parecía lleno de una mezcla característica de nebulosidad y Bagdad, y en él se movía, podría decirse, un mundo de

Hoffmann visto por Chagall. Este mundo se hallaba allí también cuando la Wigman bailaba la *Arlesiana* de Bizet, y Hoffmann mejoraba incomparablemente la imagen de género de la *Danza macabra* de Saint-Saëns. La Wigman y su escuela, con su sustancia niebla-llama, formó parte también de la faceta oscura del expresionismo, que éste —tan conjurado como volátil, tan volátil como conjurado— mostraba junto a su deslumbramiento y claridad utópicos. Y toda la esencia del baile —en el original mismo, no en sus imitaciones— pertenecía a lo dionisiaco en un sentido ambiguo; de tal forma que sin Nietzsche no se hubiera llegado a esta clase de baile. Aquí está el Dioniso que llama hacia lo profundo al baile de los asesinos, y para el que, al final, incluso la plástica de los pueblos negros era sólo un rodeo que llevaba a la bestia rubia. Y aquí está el otro Dioniso, que ensalza la lucha contra el espíritu de la gravedad, que, aunque en vagos ditirambo, ensalza al dios de la vida, contra el mecanicismo del empuqueñecimiento y de la desnaturalización:

Mi sabio anhelo gritaba y reía así desde mí, el anhelo nacido en las montañas, una sabiduría salvaje, en verdad: ¡mi anhelo con sus grandes alas arrebatadoras!

También estas alas arrebatadoras llevaron, en su breve final, no a los mares lejanos, sino al próximo lago de sangre del fascismo; esta clase de alas arrebatadoras que habían batido ya en sus premisas imperialistas. Sin embargo, alienta ambigüedad en Dioniso, como también el baile expresionista e incluso exótico, que sin el *pathos* de ese dios de la vida no hubiera tampoco entrado en éxtasis. No en el éxtasis decorativo, ni menos aún en el auténtico, que querría representar la vida oprimida con jadeos, arrastrándose, haciendo flexiones, como había querido representar con alas arrebatadas la vida liberada. El mundo de la Wigman, como el único, desde luego, y el más auténtico de la época del baile expresionista, está libre de sangre, y también en su faceta oscura constituyó una figuración, que salía lleno de fantasía hacia la claridad desde la oscuridad impuesta como desde la propia. En creaciones originales de baile del tipo descrito nos sale al paso una herencia, presta a poner de nuevo aquellas creaciones sobre los pies, sobre aquellos pies que saben hacia dónde tienen que ir.

Danza cúltica, derviche, corro venturoso

El baile ha sido desde siempre la primera y más frecuente forma de partir. Hacia otro lugar que el acostumbrado, donde se encuentra uno

como acostumbrado. Y el danzante primitivo se siente, es verdad, hechizado de los pies a la cabeza. Su baile comienza orgiásticamente, pero debe ser también un instrumento que lleve lejos. Porque si el poseído cae fuera de sí, espera, a la vez, transformarse en las fuerzas que anidan fuera de él, fuera de la estirpe y de sus chozas en el bosque, en el desierto, en el cielo. Con las máscaras que reproducen el demonio lo hace actualmente presente, se convierte en espíritu del árbol, espíritu del leopardo, dios de la lluvia; a la vez, empero, y en tanto que cree estar dentro de esos dioses, el que baila quiere aportar las fuerzas de éstos a los hombres. Desde el lugar sagrado, en el que tiene lugar la danza cúltica, la simiente, la cosecha, la guerra, deben ser protegidos de sus malos demonios y deben ser rodeados por los que les son favorables o a quienes se les hace favorables. El batir de los tambores, las palmadas, el canto monótono y delirante intensifican el trance hipnótico, en el que el terror sirve de ayuda y es encauzado. Importante no es sólo la máscara, sino justamente el baile que la mueve, en cuyos saltos se estremece y procesiona. Nada es aquí caprichoso, todo paso está ensayado y prescrito, pero no de otra manera a como las convulsiones no son caprichosas y el poseído no tiene ningún gesto libre. La danza mágica es ensayo de estas convulsiones, es demoníaca en todos sus aspectos y quiere serlo. Sus soportes son inconscientes de modo reflexivo, y desencadenados de modo regulado.

Es propio de la danza cúltica, que tiene lugar en la noche y que comenzó con ésta. Los griegos inventaron la proporción, y el desencadenamiento se encuentra no sólo debajo, sino detrás de ellos. Pero también retornaba en ellos con las multitudes de mujeres bacánticas que en la primavera, y de manera casi enigmática, salían a las calles. Casi enigmáticamente, en una cultura en la que tanto lo visible como lo oculto es en el movimiento de estructura completamente distinta, una estructura que responde exactamente a la voluntad de proporción, tal como Goethe la veía o la anhelaba:

Cuando en la sagrada noche de luna, a las filas de las ninfas
se unen las Gracias descendidas calladamente del Olimpo,
el poeta las escucha y oye los hermosos cantos,
ve el movimiento secreto de danzas calladas²⁹.

Las ménades, empero, mucho antes que las ninfas ya en Grecia, no mostraban de todas estas danzas calladas más que el movimiento

29. J. W. Goethe, *Lugar consagrado*, en *Obras completas I*, cit., p. 1028.

estremecedor, dionisiaco. Los brazos de las ménades estaban rodeados de serpientes, y su paso conjuraba al Baco subterráneo con su doble sexo y la cabeza de toro. Sin embargo, en la misma medida en que se cubrió el abismo dionisiaco, desaparecieron los movimientos representativos de los dioses de la noche, de la fecundidad, de los abismos. Y ello no sólo en Grecia, sino también en los países del Asia Menor con sus ritos danzantes, sus cultos nocturnos, también orgiásticos, acentuadamente orgiásticos. El abismo se cubrió doblemente con el matriarcado y el patriarcado; ello trajo consigo nuevas danzas mágicas diferentes entre sí, pero todas unidas en el *intento de negar lo únicamente orgiástico*. Matriarcales-ctónicas eran las danzas frigias en torno al árbol de la vida, y viven incluso todavía en las danzas de mayo, extendidas un día por toda la tierra. Las parejas asian largas cintas de colores atadas al árbol de mayo, y éstas se enlazaban y desenlazaban en el movimiento de la danza, que quería así representar el entrelazamiento del devenir, perecimiento y nuevo devenir. Con su danza de las cintas, las parejas toman parte en este *tejer ctónico*, un tejer feliz o, al menos, así deseado. Patriarcales-uránicas eran, en cambio, las danzas del templo en Babilonia, que reproducían un ascenso a los siete grados planetarios del cielo y, a la vez, un desprendimiento de los siete «velos» de estas esferas, a fin de que el alma llegara al dios supremo. Un recuerdo de esta *pantomímica*, ya no ctónica, sino cósmica, se ha conservado en el islam, en la danza de los derviches. El trance es considerado aquí como preparativo, en cierto sentido como el cambio de vestidura del alma para poder tomar parte en el corro de las huríes, e incluso de los ángeles. En este orden, empero, las huríes no eran consideradas adolescentes del cielo, sino como espíritus estelares que —muy babilónicamente, muy caldeamente— guían los destinos humanos. En tanto que el derviche se introduce en los giros de las huríes, trata consecuentemente de conformarse a las estrellas, de reflejar motóricamente sus giros en las propias figuras de la danza, busca recibir en sí la efusión del *primum agens*, en torno al cual las estrellas mismas se mueven. Ibn Tofail explicó esto en el siglo XII diciendo que los derviches, cuya orden comenzó en la misma época, «echaban sobre sí el deber de los movimientos giratorios celestes»³⁰. De esta manera creían traer a sí, al final, un reflejo del movimiento divino, ya no demoníaco, sino sideral, procedente del cielo exterior, de la astrología. Así de claramente

30. Ibn Tofail, *El filósofo autodidacto*, ed. de E. Tornero y trad. de Á. González Palencia, Trotta, Madrid, ³2003, p. 92.

se ha tratado en todo ello —matriarcal como patriarcalmente, mítico ctónico como mítico astralmente— de transformar el primigenio trance orgiástico. Y tan visiblemente también se mantuvo en estas culturas extracristianas el equilibrio entre lo chamánico y la ley de cada día.

Más difícil, desde luego, había de conformarse la danza cuando el cuerpo no podía intervenir en ella. En su intención, el cristianismo no sólo repudió el baile sensible, sino también la danza religiosa. Reparos contra ella, por lo menos en lo que tiene de trance, comienzan ya entre los judíos: la danza es propia de los sacerdotes de Baal. Éstos arrojan espumarajos, merodean en torno al altar (1 Corintios 18, 26), tienen sus derviches, y todavía la «multitud de profetas», en tiempos de Saúl, aparecía como derviches, batiendo tambores y extáticamente (1 Samuel 10, 5); precisamente por ello fueron despreciados. Y por eso se preguntaba con asombro: «¿Es Saúl también uno de los profetas?» (1 Samuel 10, 12); y es que éstos eran tenidos todavía como paganos poseídos. Si al lado, o por encima de ello, se relata con gran reverencia la danza de David ante el Arca de la Alianza, ello no quita para que la esposa del rey, Micol, lo considerara como una humillación, y el mismo David lo confesó así (2 Samuel 6, 22), aunque con un carácter sagrado contrario, como trance ante Jehová. Esta consagración, sin embargo, desaparece tanto en el cristianismo primitivo como en la Iglesia: la danza florece en la Edad Media como baile cortesano o como baile popular, pero no con carácter litúrgico. Según dispone un concilio del año 680, «a nadie le sea permitido realizar juegos o bailes, inventados por los paganos y sugeridos por el demonio»; los gestos del cuerpo han dejado de ser el lugar en que encuentra su sitio el movimiento anímico trascendente. Los movimientos prescritos del sacerdote católico ante el altar conservan quizá todavía un recuerdo de las danzas romanas del templo, pero están reducidos a sugerencias simbólicas mínimas, y la procesión camina con paso rígido. La danza extática aparece sólo de modo irregular, como, por ejemplo, entre los disciplinantes en la época de la muerte negra, y es entonces convulsiva. Sin embargo, más allá se encuentran coros de bienaventurados, tal y como los pintó Fra Angélico; como un deseo de movimiento para el que se puso a prueba al cuerpo terreno, encontrándolo poco apropiado. Los movimientos de los bienaventurados y de los ángeles se definieron de tal manera que no tienen lugar en el espacio, sino que llevan consigo su espacio de movimiento, que incluso son ellos los que lo constituyen. El lugar, dice santo Tomás, refiriéndose a esta curiosísima utopía del movimiento (*perfectio motus*), se halla rodeado por los ángeles, no los ángeles rodeados por el

lugar; los ángeles son extensos de una manera virtual, no de una manera corporal³¹. Por esta razón, la danza celestial era pensada sin pasos ni distancias, como un vuelo que no precisa recorrer su trayecto de un modo continuado, y que, en tanto que inmaterial, no conoce en absoluto ningún esfuerzo y ningún espacio separatorio. Pero algo así no está hecho para los hombres; la única danza cristiana era, en tanto que celestial, no imaginada terrenamente. La imagen de deseo de esta danza existía, pero —al revés de las danzas de la participación mágica— no podía provocar un movimiento humano o transformarse en él. La imagen vivía todavía en el Barroco, e incluso de modo muy penetrante, cuando pintaba en la bóveda sus ángeles volando jubilosamente; pero este vuelo canónico es apenas realizable, ni en el sueño, para el ser humano sin alas y caminando hecho carne. No sin razón, por eso, es tenido por no-cristiano todo ensayo de un arte de la danza. O bien: la esencia alada ingrávida de los que caminan hechos carne reviste en el ballet afinidades con algo tan inespíritual como lo representan las marionetas. El arte de la danza, todavía subsistente e inacabado, actúa por eso siempre como un arte que afirma el cuerpo plenamente hecho terreno, bien sea que proceda del folklore o bien de las danzas cortesanas tradicionales, la última de las cuales es el ballet. Teniendo presente que un arte de la danza verdaderamente nuevo sólo puede surgir cuando hay por parte del espectador un motivo participante de la alegría, del *nunc pede libero pulsanda tellus*. La alegría más sustancial surge con el asalto a la Bastilla y sus consecuencias, con el pueblo libre sobre suelo libre; antes de este asalto no existió, y no existirá nunca sin él.

La pantomima sordomuda y la pantomima significativa

El baile no necesita palabras, ni quiere tampoco cantar. Lo que dibuja en el aire, en la región desconocida, se encuentra debajo del lenguaje o lejos de él. Si se encuentra debajo del lenguaje, siempre que el baile, sobre todo en grupos, esté dirigido a la comunicación, surge la pantomima. El efecto es el de la sordomudez, y está, desde siempre, creada como si los demás miembros del cuerpo se esforzaran sólo como *sustitutivos* de la lengua. Ello comienza ya en figuras tan deliciosas como Pierrot y Colombina, pero culmina en el punto en que ningún gesto puede decir más que «Te quiero» o «Te odio», o en

31. Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, ed. de F. Barbado, tomo II-III (*Tratado de los ángeles*, cuestión 52), BAC, Madrid, 1959, pp. 663 ss.

el caso más extremo, «Me consumo de celos». En el mimo clásico, que fue asombrosamente extenso y rotundo, esta gesticulación era mucho más expresiva y sugeridora, sobre todo en Asia oriental. Ello no se debe a que aquí se haya mantenido una proximidad con un supuestamente primitivo lenguaje gesticular que hubiera precedido al idioma fonético. Como fundamento del pensar, el lenguaje fonético es el que desarrolla con lo espiritual la capacidad de expresarse mímicamente y sin palabras: de expresarse, por lo menos, mucho más rica, más variadamente y, sobre todo, más en la mímica de una conexión que lo que puede hacerlo el animal carente de lenguaje. La razón, por eso, de la extraordinaria mímica de los pueblos mediterráneos, comparados con los del Norte, se encuentra en la influencia recíproca entre lenguaje fonético y lenguaje gesticular que se ha conservado en aquéllos. Y el lenguaje gesticular, constituido humana-espiritualmente sólo después del lenguaje fonético, podía cultivar aquí una expresión fuera del lenguaje, en primer lugar, porque en el Sur la corporeización plástica es más intensa, y, en segundo lugar, porque la expresión de los afectos —por lo menos en la clase media, para no hablar ya de la clase baja— no ha sido angostada ni atrofiada. «Toda emoción anímica tiene por naturaleza su ademán y su gesto (*quemdam vultum et gestum*)», dice Cicerón, muy meridionalmente, en su libro sobre el orador³². Y aun cuando los griegos no cultivaron especialmente la pantomima, la emoción anímica se hallaba para ellos tan íntimamente unida a la manifestación corporal, que Aristóteles, de modo muy característico, no trata tanto los afectos en su libro *Sobre el alma* cuanto en la *Retórica*. Porque, como hoy todavía en los pueblos mediterráneos, son los afectos los que se expresan, e incluso se explican, preferentemente en la mímica oratoria. De acuerdo con su origen preponderantemente italiano, el Barroco no eliminó el lenguaje gesticular, sino que lo exageró; y así fue como el Barroco proporcionó un gran desarrollo a la pantomima. Los italianos, pero también los franceses, desarrollaron entonces, en lo que se refiere a gestos y actitudes, todo un sedicente diccionario de la naturaleza; de tal manera que Batteux, en su teoría del arte, por lo demás tan racionalista, subrayaba que el lenguaje gesticular les es comprensible sin más también a los pueblos no civilizados, e incluso a los animales. El canon así constituido se hallaba en influencia recíproca con el de la plástica barroca, que también se excedía en actitudes expresivas.

32. Cicerón, *El orador*, texto revisado y trad. de A. Tovar y A. R. Bujaldón, CSIC, Madrid, ²1992, p. 28.

También las estatuas parecía entonces que se hallaban en escena, y la mímica en la escena se aprovechaba de la expresividad extraordinariamente desarrollada de la estatua barroca. Aquí precisamente se pone de manifiesto hasta qué punto toda gesticulación complicada—incluido el *naturel dictionnaire de la nature* de Batteux—presupone el lenguaje desarrollado, aun cuando lo dé de lado y lo laconice *suo modo*. La persona indignada por una injusticia que no puede remediar dirige la mirada hacia lo alto pidiendo que descienda el rayo justiciero: ésta y otras actitudes semejantes no les eran comprensibles a los pueblos no civilizados ni tampoco a los animales; más aún, contienen en sí tan poca «naturaleza», que apenas si aparecen fuera del idioma barroco, del catolicismo barroco y del rayo de Júpiter visto a su través. No obstante lo cual, la pantomima así creada no era nunca sordomuda, sino que tenía un efecto más elocuente que toda interjección y toda parrafada. Todavía en el siglo XIX se ponía en escena en Londres y alcanzaba fama europea una pantomima, *Medea y Jasón*, con abundante material argumental y sentimental. Terpsícore, la musa del baile, se une constantemente con Polimnia, la musa sonora de la mímica, y la escala de la expresión, especialmente de la patética, era, al parecer, muy intensa.

Desde entonces, de modo chocante, se ha hecho mucho menos, pero no ha perdido, sin embargo, completamente sus brotes. Todavía en su decadencia se ha conservado un resto de la significación, o al menos de la peculiar resonancia que provoca la pieza de teatro sin palabras. El silencio comprensible aparece en el movimiento dado constantemente en el sueño, en sus dos formas tan diferentes: en el sueño nocturno y en el soñado despierto. También en el sueño nocturno se ven muchas más figuras, acontecimientos, acciones, que se oyen palabras; y los acontecimientos hablan por sí solos. Sobre todo, en el sueño soñado despierto desfilan mudas largas series de acciones y deseos, porque, en la mayoría de las personas, la representación óptica necesita menos esfuerzo que la acústica. Imágenes mudas ascienden casi automáticamente del estado de ánimo del sueño soñado despierto, mientras que, en cambio, el discurso y la réplica tienen que ser inventados. Y de este mundo predominantemente óptico, sea bajo el agua del sueño o sea en el humo del sueño soñado despierto, nos da un reflejo toda pantomima importante. Más aún, el fundamento sin palabras, al que la pantomima hace hablar, se extiende más allá del sueño también en la tierra firme de la vida, no siempre locuaz. También el coito es inelocuente, también la lucha enconada, también la recepción solemne, junto con largas fases de todo cere-

monial, y permanece como recuerdo arquetípico la proto-pantomima, mucho antes del mimo clásico y fuera de él, era, análogamente a la danza, con la que coincidía, mágica y sin palabras. Quería fomentar las fuerzas de la naturaleza, ellas también sin palabras: entre los navajos el baile del fuego se ejecutaba en corro en la dirección del curso del sol, la imagen del sol se hace surgir silenciosamente. Entre los aztecas se representaba pantomímicamente en la fiesta de la primavera la lucha de los viejos y los nuevos demonios; en el Japón las sacerdotisas bailaban las danzas de Kagura, imitando la salida del sol con todos los detalles míticos tradicionales. En suma, no hay culto del que falte la pantomima; la comunidad debía decir en el lenguaje de los gestos lo que no podía expresar en palabras. Y precisamente el sueño ha mantenido este espectáculo silencioso-expresivo, el curso y desaparición de figuras; en su descripción, animada de procesos deseados, el sueño diurno prosigue esta procesión muda conscientemente. La pantomima superior y conformada no se olvidó por eso nunca, y por eso también, después de su bajo nivel en el siglo último, cuando la escala de la expresión silenciosa había quedado reducida a media docena de convenciones cómicamente exageradas, la pantomima quiso y pudo ser renovada expresivamente. Nada animó más a ello que la curiosa forma nueva de la pantomima en el cine; vino muy pronto, una vez que habían desaparecido de su superficie los brazos cruzados, los dedos índices extendidos. Con la facultad de Asta Nielsen, la primera gran actriz del cine, de expresar con un parpadeo o un alzamiento de hombros más que cien poetas de nivel medio, puede decirse que el silencio no se había hecho necio aún. También, partiendo del baile expresionista, se intentó una renovación de la pantomima; así, por ejemplo, en la alegoría rítmica tan significativa compuesta en los años veinte por el poeta Paul Claudel con el ballet sueco, una pantomima que lleva el claro título del sueño soñado despierto: *El hombre y su anhelo*. Aquí el recuerdo y el anhelo juegan en torno al hombre; éste se levanta del sueño, baila su propia voluntad y la de todas las criaturas. Claudel lo explica así:

Todos los animales, todos los rumores del bosque infinito, se desprenden de sus lazos y vienen aquí para verlo [...] Y así vienen vacilantes enfermos acosados por la fiebre durante largas noches e incapaces de conciliar el sueño, así animales enjaulados se arrojan, una y otra vez, contra los barrotes que no pueden romper³³.

33. P. Claudel, *L'homme et son désir*, escenario de ballet, en *Théâtre II*, introducción de J. Madaule, Gallimard, Paris, 1963-1964, pp. 636 ss.

Una mujer aparece, gira como fascinada alrededor del hombre, él coge la punta de su velo, «ella, empero, sigue haciéndolo girar en torno al hombre, se desprende del velo, que envuelve al hombre como el capullo de una mariposa, mientras que ella queda casi desnuda³⁴. Blass llamaba a esta secuencia de danza —muy a lo Stefan George— un tapiz móvil de la vida. Esto es literatura, pero Blass podía también explicar la secuencia desde sí misma, «como el movimiento humano infinitamente repetido, nunca sosegado, tal como, en todos los disfraces y logros artísticos, surge de nuevo, inacabado y siempre él mismo». Y esto es, en efecto, lo que provocan las pantomimas serias, y una pantomima que, sin los antiguos materiales mitológicos, se ocupa con el anhelo humano y sus figuras en el sueño soñado despierto. Cuánto más cuando lo que baila no es el hombre en general y su anhelo trazado de modo aún más general, sino que es la concreción la que hace su entrada, una concreción con un objetivo. Esto tiene lugar en el ballet de Asafiev *La llama de París*, que tiene por objeto una tormenta en las Tullerías durante una fiesta de Luis XVI. En la contraposición entre los pasos de la danza cortesana y el *ça ira* de la Revolución surge un argumento absolutamente comprensible, casi un drama sin palabras. Todo esto es posible siempre que el sentido de la fábula se ofrece en gestos del silencio, en la peculiar aura abierta en torno a signos y acción sin palabras. *Saltare fabulam*: esta fama del viejo mimo no se le ha perdido, por tanto, ni se le ha hecho inasequible a la pantomima. Más aún, también la mitad del espectáculo hablado tiene todavía lugar en gestos, y se hace así efectivamente espectáculo, visión en el juego.

El mimo moderno por la cámara cinematográfica

Es chocante cómo los gestos han podido enriquecerse tanto precisamente en el film. Porque en él, en sus comienzos, centelleaba de manera especialmente tosca y pobre, y parecía que iba a quedarse en la cursilería. El pretendiente de rodillas, la vaporosa adorada, eran lo más llamativo en los primeros tiempos del cine. Pero el film, desarrollado en alguna medida, dio pronto a la pantomima, ya degenerada, un asombroso impulso. La fortuna, sobre todo, de que el cine comenzara como mudo, y no como sonoro, hizo que el film descubriera una fuerza mímica incomparable, un tesoro, hasta entonces desconocido,

34. Cf. E. Blass, *Das Wesen der neuen Tanzkunst*, Lichtenstein, Weimar, 1922, p. 77.

de gestos clarísimos. Las fuentes de esta fuerza no están claras, pero su efecto en el film mudo es incuestionable comparado con el de la pantomima corriente, e incluso con el del gesto en el teatro. Algo en el film puede parecernos demasiado natural, porque los actores que gesticulan se mueven sin marco, pero también sin una acentuada distancia respecto a nosotros. La cámara se apodera del ojo, cambia constantemente los puntos de vista del espectador, que son los mismos que los de los actores, no los del espectador en el patio de butacas. Desde que Griffith filmó la cabeza de los actores en el curso de la acción, desde esta utilización del primer plano, también el juego de los músculos de la cara aparece como dolor, alegría, esperanza puestos al descubierto. En este primer plano de una enorme cabeza aislada el espectador experimenta de manera mucho más visible que en el del actor que habla en la escena cuál es el aspecto del afecto mismo hecho carne. Pero toda esta vida de la cámara no sería nada sin los actores que —todavía en el film mudo— agudizaron los gestos en concentrada finura o variedad. El camino partió aquí del matiz, es decir, de una distinción especialmente sorprendente en el semi-arte inicial del cine. Como ya hemos visto, Asta Nielsen fue la primera que llevó aquel teatro de cámara a los gestos, que era lo que iba a alejar el film de la pantomima corriente, tremendamente degenerada: sólo por virtud de este teatro de cámara se hizo posible amplificar sin caer en la tosquedad, situar en el centro de la visión matices o cosas, al parecer, episódicos, hacer esenciales transiciones de carácter rápido o pasajero (como la entrega de una cuchara, el juego de las cejas en un amor imposible, etc.), es decir, llegar a un *ecce homo*. El film está lleno de la aparición y desaparición del movimiento reflejado de sueños de deseo, o bien —lejos de la «fábrica de sueños»³⁵, cada día un fraude más claro— con movimientos de tendencia de la época deseados-reales; pero para que todo ello pueda ser acercado en el film a figuras y a su acción es preciso una tonalidad conformada micrológicamente, una tonalidad no de la palabra, sino del gesto. Esta tonalidad es evidente en el escenario hablado, y sus efectos son asombrosos. «Dadme el casco», son las primeras palabras de *La doncella de Orleans*³⁶; y si se acentúa, aunque sea levemente, el «dad», no el «me», todo el teatro cortesano del siglo XIX agudizaba los oídos, y la tímida poseída estaba ya allí. El buen film ha llevado esta trasposición de los

35. Referencia al libro de I. Ehrenburg *Fábrica de sueños*, ed., introducción y notas de J. M.^a Quiroga Pla, Júcar, Madrid, 1989.

36. F. Schiller, *La doncella de Orleans*, en *Teatro completo*, cit., p. 873.

acentos o de la clarificación al cuerpo y al movimiento, instruido, sin duda, por el *baile moderno*; de acuerdo con lo cual, este último podría explicar el enigma de cómo precisamente en el film han podido adquirir tal riqueza los gestos. Ejemplos de la micrología de lo episódico, que en sí no lo es, los hay a miles; todo buen film de acción se halla cargado con instancias mímicas del subconsciente o de lo presunto, así, sobre todo —sin panóptico ni montaje—, el film crítico-social y el film de la revolución. Más aún, el curioso mimo nuevo se extiende no sólo a las personas, sino también a cosas que enmudecen de modo natural, pero que si el director puede, hablan también de modo no-natural. Aquí pueden citarse las cazuelas que oscilan con el barco en el *Potemkin* de Eisenstein, y también las grandes botas, toscas, pisoteadas, que se ofrecen aisladas en la escalera de Odessa. El film *Octubre* muestra en el Palacio de Invierno de San Petersburgo no los defensores ya vacilantes, sino una enorme araña de luces, cuyos cristales entrechocan ligeramente y cada vez con más fuerza: como consecuencia de los disparos, como es evidente, y con una significación superior, como es más evidente. Pero también esta pantomima de las cosas en el film ha sido aprendida de los *hombres* en el film; todas las artes de la cámara no hubieran mostrado nada semejante si antes no hubiera habido ningún parpadeo de Asta Nielsen ni ningún apretón de manos en un primer plano. Los objetos del siglo XIX, sobre todo, hablan en el film su ridiculez fatal o su estremecedor juego del escondite; así en *Sombrero de paja* (1927), la obra maestra de René Clair, así en la película sonora *Luz de gas* (1943). Sólo en su primera época, cuando sólo fotografiaba sustitutivos del teatro, pudo parecer que el film sonoro, como forma en sí, iba a hacer morir por segunda vez la pantomima, a la que el film mudo había renovado. Sin embargo, también el film sonoro es todavía por doquier pantomímico, allí donde calla; hay incluso un plus de especie pantomímica sólo logrado por el film sonoro. Porque el hecho de reproducirlas acústicamente hace que las cosas adquieran además todo un estrato de mímica. Podría incluso decirse que el film sonoro ha realizado la paradoja de una pantomima, por así decirlo, audible, es decir, referida a ruidos. El micrófono hace audible el corte de una tijera en el lienzo, en la lana, en la seda, y los muy distintos ruidos que surgen; el golpear de las gotas de lluvia contra la ventana, la caída de una cuchara de plata sobre el suelo de piedra, muebles que crujen, se sitúan así en un mundo micrológico de atención y expresión. No sólo el decorado es movable como en el film mudo, sino que se trata de una decoración de sonido, y el sonido se convierte en gestos objetivados. Muchas cosas

hasta ahora inatendidas se hacen audibles, incluso el más leve susurro, hasta tal punto que a través del micrófono queda siempre un susurro, un susurro sigiloso, traicionero, que se halla próximo al de los gestos y los signos. En general, y en tanto que puede captar por la fotografía y el micrófono todo lo real vivible en un mimo fluido, el film sonoro cuenta entre las imágenes más intensas reflejadas, deformadas, pero también concentradas, que se ofrecen al deseo de plenitud de vida como sustitutivo y engaño brillante, pero también como información plástica. Hollywood se ha convertido en una falsificación sin ejemplo, mientras que, en cambio, en sus grandes obras anticapitalistas, no capitalistas ya, el film realista puede representar muy bien el mimo de los días que cambian el mundo. El elemento pantomímico del film es el mismo que el de la sociedad, tanto en el modo en que se expresa como, sobre todo, en los contenidos desalentadores o incitadores, llenos de promesas, que son producidos.

*Fábrica de sueños en sentido corrompido
y en sentido transparente*

Cuanto más gris es la vida diaria, tanto más colorido tiene lo que se lee. Pero un libro exige sentarse en la habitación, no es posible salir con él. Y además la vida deseada leída sólo se hace plástica si el lector, aunque sea sólo insinuatamente, la conoce ya de su propio ambiente. El amor lo lleva cada uno en sí, pero una noche de sociedad aristocrática no le es dada a todo el mundo, es decir, que no todo el mundo la conoce plenamente. De modo mucho más engañoso que el teatro, el film muestra tales acontecimientos con el ojo de la cámara cambiante como el ojo del espectador invitado que mira a su través. Y la mayoría necesita aún más de la pantalla para ver desiertos y altas montañas, Montecarlo y el Tíbet, y el casino por dentro. En el siglo XIX estaban destinados a esta visión de lejanías ciertos establecimientos que disfrutaban ya de una gran concurrencia. Existían los llamados «panoramas imperiales», en los que el visitante se sentaba ante unos gemelos de teatro estereoscópicos fijados en un soporte; y detrás de los cristales pasaban una tras de otra, después de sonar un timbre, fotografías coloreadas de todos los países. Existían, sobre todo, los grandes panoramas circulares, el primero de los cuales se inauguró en Berlín en 1883; representaba la batalla de Sedán, o más bien llevaban al espectador al centro mismo de ella, como si fuera un testigo ocular. Figuras de cera, suelo auténtico, horizonte circular pintado, hacían que el visitante estuviera presente, por así decirlo, en un momento

histórico. La construcción era digna de su creador, el pintor de la corte y de uniformes Anton von Werner. Entonces se discutió, desde luego, si esta composición sobre el suelo raso era un arte, algo así como también hoy se ha discutido si el cine es un arte; pero lo «panorámico» se discutió con el mismo gesto muy estético con el que hoy se discute el film. Los menospreciadores calificaban a Anton von Werner de demasiado «naturalista», mientras que los admiradores apuntaban, al revés, a un arte mixto semejante en el Barroco, a los nacimientos barrocos, a los Vía Crucis. Lo moderno en 1883, en la pantomima de Sedán hecha de cera, armas y óleo, este sustitutivo para los que no habían estado allí, significaba un triunfo de la técnica que los que habían asistido a la batalla no habían conocido, porque para la noche el guía prometía «iluminación de bombillas eléctricas», así como una «fuente eléctrica de voltaico»³⁷. El film no necesita nada de esto, él mismo es nueva técnica en todos sus puntos, junto con las cuestiones artísticas auténticas que surgen de una nueva técnica y un nuevo material; y su pertenencia al arte está decidida por su pertenencia a la auténtica pantomima. Y, sin embargo, el cine, precisamente éste, no se ha desarrollado en vano en una época de sucedáneos de la vida, en una sociedad que tiene que distraer la atención de sus empleados o engañarlos por medio de «fuentes eléctricas». Lenin denominaba el film uno de los géneros artísticos más importantes, y en la Unión Soviética se ha desarrollado, al menos, como el medio más importante para la educación política de las masas. En Hollywood, como es sabido, el film se halla tan lejano de esta labor de ilustración que casi supera la tosquedad y mentira de los folletines de revista; gracias a América, el film es el género artístico más envilecido. El cine de Hollywood no sólo suministra la vieja cursilería, el romance de los besos interminables, el film que destroza los nervios, en el que no hay ya diferencia entre entusiasmo y catástrofe, el *happy-end* dentro de un mundo totalmente intacto, sino que utiliza sin excepción también esta cursilería para el entontecimiento ideológico y la instigación fascista. La misma crítica social, que antes aparecía esporádicamente en algunos films americanos, era ya entonces, frente al capitalismo, poco más que el refinamiento de una apología crítica, y ha desaparecido completamente desde la fascistización de la *liberty*, con aguijones sólo contra la verdad. En los años veinte Ilia Ehrenburg denominó a Hollywood una fábrica de sueños, refiriéndose con ello a

37. Cf. D. Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, 1938, Claasen & Goverts, Hamburg, p. 21.

los films de mera distracción con su esplendor corrompido. Desde entonces, empero, la fábrica de sueños se ha convertido en fábrica de veneno, en la que ya no se suministra sólo utopía de escapismo (*there is a goldmine in the sky far away*), sino incluso propaganda de la Guardia Blanca. El panorama cinematográfico muestra —en la fantasía guiada por el deseo del fascismo— el amanecer como noche y el Moloch como amigo de los niños y del pueblo. Tan degenerado se ha hecho el cine capitalista, que se ha pasado a la técnica de la guerra de agresión. Una buena fábrica de sueños, una cámara de los sueños críticamente enardecientes, superadores en un plan humanista, hubiera tenido, tuvo y tiene, sin duda, otras posibilidades: y ello dentro de la realidad misma.

Pues sigue siendo característico todo lo bueno que surge todavía, una y otra vez, en el film: entre tanto vacío, tanto opio, tanta venta rápida y tan poco esfuerzo. Los fundamentos técnicos que salvan al film se indicaron ya: ninguna distancia, ninguna linterna mágica, sino movimiento del espectador con la cámara; predominio en los buenos films de la pantomima de la música de cámara, que no ha desaparecido siquiera en la producción en masa; ascensión del amplio mundo, precisamente en las proximidades, en lo accidental, en el detalle pantomímico. A ello hay que añadir —hecha posible por la técnica— la desplazabilidad de los detalles, incluso de los grupos fijos, tan próxima al sueño soñado despierto. Con unos medios técnicos tan perfectos, aunque, a veces, no aprovechados, y por lo que se refiere al «qué» del film, es decir, a su *materia específica*, aquí actúa la época en que se rueda, no sólo capitalistamente devastadora, sino también, aunque de modo limitado, en un sentido que pudiera denominarse irónicamente valorizable. Porque en tanto que época burguesa en decadencia, la época es también una época de la superficie agrietada, de la desintegración de las anteriores agrupaciones y vinculaciones; y como consecuencia, tanto en la pintura como en el film, es una época del montaje posible, no sólo subjetiva, sino objetivamente. Al hacerse éste posible objetivamente, no es por tanto, de ninguna manera, necesariamente arbitrario y declaradamente irreal (respecto a los acontecimientos objetivos), sino que, al contrario, está en situación de adecuarse a modificaciones en la relación de manifestación y esencia. Aquí se encuentra el campo de nuevos indicativos e instancias objetivas, el campo de separaciones reales-descubiertas entre objetos que, hasta ahora, han aparecido en próxima vecindad, el campo de vinculación real-descubierta entre objetos que, en el orden de relaciones burgués, aparecen como completamente separados; de acuerdo con ello, el buen

film hace uso siempre de esta desplazabilidad, hecha posible también respecto a lo material. En este sentido, el director cinematográfico soviético Pudovkin (*Tempestad sobre Asia*, 1928) llega a afirmar: «El film reúne los elementos de lo real para constituir con ellos otra realidad; las medidas de espacio y tiempo, firmes en la escena teatral, son completamente modificadas en el film». La fascinación se combina con aquella transparencia fotográfica que tan a menudo ha mostrado el film soviético, lo mismo histórico que moderno, y que nos dice que en la sociedad actual late y es impedida otra sociedad, e incluso otro mundo. Esto es lo adecuado y lo mejor que puede desprenderse del film, facilitado, y no en último término, por la forma completamente nueva en que se puede mostrar lo «transitorio». El arte de la apariencia fílmica, que no es ni pintura ni literatura, ni siquiera en sus mejores ejemplares, ofrece, sin embargo, una *imagen* que permite el movimiento, y un *relato* que en ocasiones exige el *detenimiento* del primer plano. El cine no se convierte por ello en una construcción mixta, tal como, en regiones mucho más elevadas, definía Lessing en el *Laocoonte*³⁸ la pintura que relata y la literatura que describe. En regiones más elevadas pueden ser de mal gusto la pintura que relata y la literatura que describe; Lessing señala a la pintura como tema propio sólo acciones por medio de cuerpos, y a la literatura sólo cuerpos por medio de acciones. La técnica cinematográfica, en cambio, muestra acciones por medio de cuerpos totalmente distintos que los de la pintura, es decir, por cuerpos en movimiento, no en reposo, con lo cual desaparecen las fronteras entre la forma espacial que describe y la forma temporal que relata. Una sedicente pintura —porque el film, por razón de que, a diferencia de la escena teatral, puede representar todos los objetos, se ha hecho tan amplio como la pintura, y la imagen es siempre, también en el film sonoro, lo primario—, una sedicente pintura, por tanto, se ha convertido ella misma en cuestión de acciones, una sedicente poesía en una contigüidad de cuerpos: y a diferencia del *Laocoonte* de la estatua, el *Laocoonte* del film grita. Puede gritar sin torcer el gesto porque, también en el detenimiento del primer plano, el film muestra el detenimiento sólo como transitorio, no como algo estático. Todo trasfondo se mueve aquí hacia el primer plano, y la acción deseada o el paisaje del deseo, tan esenciales al film, descienden, aunque sólo fotografiados, al patio de butacas.

38. G. E. Lessing, *Laocoonte*, introducción y trad. de E. Barjau, Tecnos, Madrid, 1990.

30. EL ESCENARIO CONSIDERADO
COMO INSTITUCIÓN PARADIGMÁTICA,
Y LA DECISIÓN EN ÉL

«Ya están sentados con las cejas alzadas, tranquilos, y les gustaría asombrarse.»

(El Director en el *Fausto*)

Se levanta el telón

Desde antiguo se reúnen aquí personas extrañamente tensas. Los impulsos que las llevan a la caja y al espacio sin ventanas son diferentes. Una parte de ellas se aburre y trata sólo de comprarse una tarde en la que mal o bien puede distraerse. Otra parte mejor, que hoy aumenta, una parte compuesta de gentes del trabajo, no quieren matar el tiempo, sino llenarlo. También estos espectadores quieren entretenerse con la representación, es decir, distenderse y hacerse libres, pero no sin más o simplemente libres de algo, sino libres para algo. A todos les empuja, empero, lo que pudiera llamarse necesidad mímica. Esta necesidad está mucho más extendida que la poética, y está vinculada positivamente al placer de transformarse, un placer no complaciente o hipócrita, sino experimentador. El espectador comparte este placer con el mismo actor, trata de satisfacerlo por medio de él, es decir, en los casos mejores, por lo que el actor representa en cada momento. Pero además, y sobre todo, el espectador no quiere ver lo que el actor representa mímicamente, sino lo que él y la compañía entera dan como representación coloreada sensiblemente, movida con la palabra de algo determinado. Si el espectador queda inmerso en la vida del escenario, no por eso queda arrancado puramente de la vida diaria precedente, como le ocurre al amigo de la simple distracción. Y ello tampoco en el caso de que el escenario ofrezca el llamado género ligero, siempre que se distinga a éste de la cursilería, que ni siquiera distrae, sino sólo idiotiza. Se levanta el telón, falta la cuarta pared, en su lugar se encuentra el marco abierto del escenario, y tras este marco ha de desarrollarse algo significativo, es decir, algo placentero, entretenido. De la vida que se lleva desaparece la estrechez en que a veces cae; personajes extraños y decididos, una amplia escena de acción, fuertes destinos discurren por el escenario. Expectante y experimentándolo, el espectador aguarda las cosas que van a venir.

La prueba con el ejemplo

Pero el espectador no sólo aguarda, sino que los actores que emocionan corporalmente incitan a algo más: exigen del espectador que se decida, que decida, al menos, sobre si le gusta la representación como tal. Y lo que se ofrece es una obra objetiva, de tal suerte que los aplausos o los silbidos con los que la decisión se manifiesta se tienen que extender también a la obra, que es la que da su papel al actor. Cuánto más cuando el espectador, que no es ni una jovencita irreflexiva ni un adorador de divos, sólo ve en los actores el médium de las personas dramáticas dentro de la acción. El desagrado que se manifiesta o el aplauso que se hace patente van, a veces, hasta la misma escena abierta; y ambos son muy diferentes de la actitud silenciosa o explosiva que se puede tener frente a la literatura leída. Sólo en tanto que ve en la escena lo que realmente quiere ver, o lo que no quiere ver, el espectador se siente movido a una actitud que, de ordinario, sobrepasa con mucho la decisión sobre una simple cuestión de gusto. Para ello es también importante que en todo teatro se encuentre una asamblea de personas con derecho a voto, mientras que ante el libro, por lo común, sólo se encuentra un lector aislado. En Brecht esta decisión se convierte en el punto principal, y ello precisamente porque se separa con mucho del mero juicio «culinario» sobre una cuestión de gusto. Y también porque la decisión no sólo valora los personajes, encuentros, acciones «tal como son, sino también como podrían ser», porque la estructuración teatral de una persona «no parte de él, sino que va hacia él». A tal fin, la decisión es tan aguda y meditadamente presentada en Brecht, tanto en la dirección artística como en el ensayo, que siempre tiene que extenderse más allá de la noche de la representación. Y ello de manera activada-instructiva, en una vida que ha de ser actuada mejor, es decir, realmente en las cosas que, *en la significación más osada de la palabra, deben venir*.

Y ello, *en primer lugar*, en tanto que el espectador no se siente ya simplemente dentro de la obra, sino que permanece con el sentido despierto y se traspone en la acción y sus intérpretes en la misma medida en que se contrapone a ella. Lo único adecuado aquí es «la actitud del que observa fumando» (anotación a *La ópera de los cuatro cuartos*), no la de la persona fascinada que compensa con fruición sus sentimientos, en lugar de hacerse *ideas* y aprenderlas encantada y gozosamente. En el teatro, más que en otro lugar, tiene que haber placer y la seriedad afectada es aquí más falsa que en cualquier otro

sitio, más aún, «el teatro tiene que poder seguir siendo algo superfluo»³⁹, pero, sin embargo, el placer gozado no tiene que derretir al espectador, sino enseñarle y hacerle activo. En *segundo término*, el actor no tiene nunca que fundirse con la figura y la acción que imita: «es siempre sólo el indicador, nunca el implicado», se halla junto a la figura de la obra, incluso como su crítico o su apologista, y sus gestos no son los del afecto inmediato, sino que hacen conocer indirectamente los afectos de otros. Por medio de esta ejecución teatral, más épica que dinámica —liberada de todo «ánimo teatral» o de la llamada sangre escénica—, la representación adquiere no menos, sino más viveza, calor, penetración. De acuerdo con lo cual, y en consideración al efecto en el público del estilo mímico épico, puede subrayar Brecht:

No se trata —aunque así se ha entendido— de que el teatro épico —el cual no es tampoco, como también se ha aducido, teatro no-dramático— haga resonar el grito de guerra «o bien la razón, o bien la emoción (el sentimiento)». El teatro épico no renuncia a las emociones. Y menos aún al sentimiento de justicia, al impulso de libertad o a la cólera justa: renuncia tan poco a todo ello, que no se confía en su existencia, sino que trata de intensificarlo, de crearlo. La «actitud crítica» en que trata de situar a su público no puede serle nunca suficientemente apasionada⁴⁰.

A la objetivación del actor corresponde, empero, aquel medio artístico del destacamiento objetivo de toda una escena, que Brecht denomina *distanciamiento*. Ello significa: «Valiéndose de inscripciones, tramoyas de música y ruidos, y la forma de actuar del actor, ciertos momentos de la obra deben ser destacados (distanciados) como escenas conclusas del ámbito de lo cotidiano, evidente, esperado»⁴¹. El efecto perseguido es el de que se produzca la sorpresa, es decir, aquel apoyo científico, el asombro filosófico, por virtud del cual cesa la aceptación automática de fenómenos, también de fenómenos teatrales, y surge el planteamiento de problemas, el comportamiento dirigido al conocimiento. El «Consejo de los jugadores», que saben del efecto del distanciamiento, dice, de acuerdo con ello, en

39. B. Brecht, *El pequeño Organon para el teatro*, trad. de C. y J. M. Carandell, Don Quijote, Granada, 1983, y aparece recogido en los *Escritos sobre teatro*, selección de J. Hacker y trad. de N. Nebdilahazu de Machain, Nueva Visión, Buenos Aires, 1982.

40. B. Brecht, en *Escritos sobre teatro* III, cit., pp. 36-37.

41. B. Brecht, *Stücke*, VI, 1957, p. 221.

una obra de tesis de Brecht (con el asombro, adecuadamente, como comienzo de la reflexión):

Visteis lo corriente, lo que siempre ocurre.
Os pedimos, sin embargo:
lo que no es extraño, encontrarlo extraño;
lo que es acostumbrado, encontrarlo inexplicable.
Lo que es corriente, debe asombraros.
Lo que es la regla, entendedlo como abuso,
y allí donde veáis que hay abuso,
poned remedio⁴².

Y a diferencia de la literatura sin consecuencias, el distanciamiento contiene una exhortación especialmente intensa a la reflexión con consecuencias anticipadoras. Como lo que durante largo tiempo no ha sido cambiado es considerado fácilmente como incambiable, el distanciamiento de la vida representada en el teatro tiene como fin «privar a los procesos sociales influibles del sello de lo acostumbrado, que es lo que hoy los defiende de la intervención»⁴³. Con ello llegamos al *tercero* y último propósito principal de esta dirección teatral: el teatro como *la prueba con el ejemplo*. Las actitudes y acontecimientos deben ser conformados y experimentados desde el punto de vista de si sirven o no para la modificación de la vida. Puede decirse por ello que el teatro de Brecht quiere ser una especie de diversos ensayos de constitución del comportamiento adecuado. O, lo que es lo mismo: quiere ser un laboratorio de la adecuada teoría-praxis en pequeño, en forma de juego, en escenario, pudiera decirse, que se sitúa experimentalmente por debajo del caso decisivo. Como experimento *in re* y, sin embargo, *ante rem*, es decir, sin las consecuencias equivocadas reales de una concepción no comprobada (cf. la obra *La medida*⁴⁴), y con la intención pedagógica de presentar dramáticamente estas consecuencias equivocadas. También se representan experimentalmente posibles alternativas, llevándolas hasta el final de la escena (cf. las obras de tesis contrapuestas *El consentidor* y *El disidentidor*⁴⁵). Un *ductus* semejante se muestra, y no en último término, en el

42. B. Brecht, Epílogo de *La excepción y la regla*, en *Teatro completo* 4, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1990, p. 192.

43. *El pequeño Organon para el teatro*, cit., párr. 43.

44. B. Brecht, *La medida*, en *Teatro completo* 4, cit., pp. 11-41.

45. B. Brecht, *El consentidor y el disidentidor. Óperas didácticas*, en *Teatro completo* 3, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 2000, pp. 237-254.

drama maduro de Brecht *Galileo*⁴⁶, donde se trata de desmenuzar la cuestión de si con su retractación Galileo se comporta debidamente en relación con la obra principal que aún tiene que escribir. Con todo ello se aspira a un «arte dramático de parábola», trazado con ayuda de ejemplos y decisiones agudizados, pero también simplificados. Y por lo que respecta a la explicación final, el arte brechtiano elimina cada vez más, cada vez más sabiamente, la abstracción. En ningún punto se encuentra simplificación en esa forma verdaderamente espantosa que se llama esquematismo, y que se llama así porque el terreno al que tiene acceso lo ha aprendido ya de memoria con cinco o seis fórmulas o vótores finales; razón también por la cual odia lo brechtiano. El teatro de Brecht busca una forma de acción en la que se esconde sólo contundencia comunista, es decir, una contundencia que se somete siempre de nuevo a la prueba; es un teatro que conduce al objetivo de la constitución activa de lo realmente provechoso y de su razón.

Más sobre la prueba con el ejemplo a buscar

Es, sin duda, desacostumbrado que piezas teatrales enseñen en tanto que ellas mismas aprenden. Que sus personajes y sus acciones sean vueltos, y también trastocados, interrogativa-investigadoramente. Pese a ello, en todos los dramas se presenta una forma abierta en la que se muestra una persona o una situación precisamente en su continuada contradicción. Sólo allí donde un personaje principal —como carácter o como función social— actúa inequívoca e inevitablemente, sólo allí no existen tales variabilidades. Los celos de Otelo no vacilan y no pueden ser pensados de otra manera en todas sus consecuencias y situaciones, momento a momento; y tampoco vacilan la «piedad» de Antígona, matriarcalmente recibida y mantenida, ni la «razón de Estado» de Creonte, triunfante socialmente.

Los conflictos son aquí ineludibles, y el experimento de poder-ser-de-otro-modo, de poder-obrar-de-otro-modo, de poder-terminar-de-otro-modo, sería aquí grotesco, incluso en la mera insinuación de una interpretación o de una dirección. Ahora bien: ¿no hay en toda una serie de dramas naturalezas multilaterales y otras con muchos posibles caminos ante sí?, ¿no hay un Hamlet? O en proporciones mucho más reducidas, más insignificantes, ¿no hay un estar preso en la alternativa en el monólogo de Fiesco oscilando entre república y

46. B. Brecht, *Vida de Galileo*, en *Teatro completo* 7, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1996.

monarquía?, ¿no ha habido siempre dramas con varias posibles versiones, valoraciones de la acción, del desenlace?, ¿la *Stella* de Goethe, la relación de *Tasso* con su versión primitiva? Goethe dio a *Stella* en 1776 un desenlace conciliador; en 1805, un desenlace trágico; la versión primitiva de *Tasso*⁴⁷ negaba al prosaico Antonio y afirmaba al poeta entusiasta, mientras que en la segunda versión se ve casi lo contrario. Desde luego, hasta ahora no ha habido ningún arte dramático —y menos que ninguno el de grandes ambiciones— con una propia relación teoría-praxis, y menos aún con el drama como una instrucción que se rectifica constantemente (interrumpida en forma de *tableau*). Y, sin embargo, aun cuando los dramas inmutables no eran la prueba a la busca del ejemplo, sí eran, en cambio, ejemplos de un camino llevado hasta el final, bueno o malo, a buscar o a evitar, con el lema *exempla docent*. Ello, sobre todo, allí donde la escena, insistiendo o no magistralmente en ello, está dotada de una fuerza moral. Más aún, lo inesperado acontece, y resulta que Brecht quiere ser mucho menos moral-pedagógico que, por ejemplo, Schiller. Precisamente el autor de obras de tesis y de óperas para la escuela rechaza, en tanto que materialista cordial, un teatro que sólo moralizara, y que, por tanto, ya no sería teatro:

Al teatro no se le podría, de ninguna manera, elevar a un rango superior convirtiéndole, por ejemplo, en un mercado de la moral; tendría, más bien, que prestar atención a que no quedara rebajado, lo que acontecería inmediatamente si no hacía a la moral divertida, y divertida para los sentidos, de lo cual la moral sólo puede obtener ganancia⁴⁸.

No obstante, esta negación de las anotaciones y del artículo de fondo, de la trivialidad de la «propaganda visual» en la escena, no impide el viejo programa de Brecht: el programa del teatro formador de la conciencia, aleccionador de la decisión. Por eso este programa quiere «acercar todo lo posible el teatro a los lugares de enseñanza y de publicación». El teatro, se entiende, como lugar de entretenimiento logrado, cuyo influjo pasa a través de la literatura, no a través de artículos de fondo y vítores de conformismo. Precisamente este último no necesitaría ninguna prueba con el ejemplo, porque ya sabe todo de antemano, y porque la palabra «ejemplo» la traduce por «niño

47. J. W. Goethe, *Stella* y *Torcuato Tasso*, en *Obras completas* III, cit., pp. 1627-1656 y 1858-1892, respectivamente.

48. *El pequeño Organon para el teatro*, cit., párr. 3.

modelo». De lo que se trata aquí es de institución moral con goce, hallándose, de ordinario, la profundidad de las ilustraciones e impulsos en proporción directa con la profundidad del goce. No sin motivo podría aludirse aquí al teatro más gozoso de todos, a la ópera: obras maestras progresivas, como *La flauta mágica*, *Las bodas de Fígaro*, ofrecen con el más noble goce, a la vez, la imagen de deseo humana más activadora. Y como los medios, también el contenido del aleccionamiento por el teatro progresivo (medicina e instrucción) es alegría; y como tal actúa en la obra como lo que se ha de establecer en lucha o lo que luce como ya establecido:

La elección del punto de vista es por eso también otra parte principal del arte dramático, y tiene que ser elegido fuera del teatro. Como la transformación de la naturaleza, también la transformación de la sociedad es un acto de liberación, y las alegrías de la liberación es lo que tiene que suministrar el teatro de una época científica⁴⁹. Hasta aquí sobre el teatro, en tanto que aparece como la casa de las acciones decisivas, sobre las cuales y entre las cuales hay que decidir. Mientras se representa la prueba con el ejemplo, el objetivo es claramente visible, pero la escena, en tanto que experimental (escena de la previsión), instruye en las formas de comportamiento que sirven para alcanzarlo.

Lectura, mímica del lenguaje y escena

Ya antes lo decíamos: todas las obras teatrales dignas son mejores de ver que de leer. Y ello porque se decide mucho menos según el gusto, y mucho más en común que ante el libro. Pero, en casos lamentables, parece pensable que la obra representada pueda ser leída exactamente igual o mejor que vista. Ello ocurre cuando el actor se sitúa delante de su papel, cuando lo que se ve y se oye, por ejemplo, es el «intrigante» Müller en lugar de Yago. Todavía más desagradable es el caso cuando un actor utiliza la poesía como pretexto para corporeizar, una vez más, su figura y su modo de hablar, ambos, ¡ay!, tan personales. A ello se añade, también en representaciones no muy ambiciosas, que, por razón del sedicente temperamento, o también por falta de tiempo, en la escena se habla, de ordinario, muy deprisa, sobre todo cuando se trata de recitar versos, y también períodos complicados. ¡Cuántos elementos valiosos no se pierden con esta forma de recitar como quien devana un carrete! ¡De qué mala manera se convierte en

49. *Ibid.*, párr. 56.

carrera de obstáculos lo que era en la lectura un paisaje que se ofrecía cada vez más rico! Pero el teatro tiene, sin embargo, que corroborarse como un plus frente a la lectura, por muy vivamente que el oído y el ojo hayan gozado ya leyendo. Y tiene que ser hasta tal punto un plus, que el mejor drama leído tiene que comportarse respecto al representado como las sombras de la *Odisea* clamando sangre para poder rendir cuentas. Son, en efecto, muy raros los dramas buenos, y nunca los bien contruidos, que son más hermosos sin representación, siempre que esta misma tenga lugar adecuadamente. Se trata, en el mejor de los casos, de lirismos con discurso y réplica, a los que en todo momento les falta acción, conflicto, salida a escena y mutis, atmósfera cargada; a los que les falta, pudiera decirse, el andamiaje que empuja a la escena las obras de Schiller, y también de Shakespeare. No hay ningún drama en el mundo sin la escena visible para figuras y escenas cambiantes que trazan los actores y, sobre todo, el director artístico. Y también la gran lírica, en tanto que se centra en la acción, es decir, en el drama, sólo en la escena se reproduce como movimiento del ánimo o de la reflexión; en una palabra, como drama en esa figura introvertida de la que es parte. Precisamente por ello —y no, como es evidente, refiriéndose al mundo interno del verso leído, como escape del teatro— es tan significativamente verdadera la frase de Brecht:

Sobre la campiña vespertina escribí
el elisabethiano versos
que ningún iluminador alcanza, ni siquiera
la campiña misma.

Y las palabras son verdad: el iluminador no llega a los versos porque la campiña vespertina del elisabethiano se halla elevada poéticamente hasta su esencia más verdadera; pero sí llega a ellos dentro del *teatro* en las escenas del *Lear* o del *Macbeth*, para las que Shakespeare escribió todos estos versos. El logro, la superación, la apertura de la campiña vespertina por la gran literatura tiene lugar infaliblemente por la potencia de tal literatura sobre la naturaleza (cf. pp. 258-259); pero, sin embargo, el teatro muestra la campiña objeto de la poesía como el suelo sobre el que *incluso su propia pieza dramática es, al final, representada*. Un teatro de esta suerte perfecto realiza también la pausa significativa, la que en el drama puede hallarse, no tanto entre las líneas como entre las palabras y las frases, entre las salidas a escena. Se escucha, suenan golpes, se presta atención a llamadas lejanas, algo expectante alienta destacadamente en tales pausas, junto con la representación o el ropaje de usos significativos. El maravilloso

acorde de las trompetas en el *Otelo* de Verdi anunciando la embajada del Dogo procede, más allá o más acá de la ópera, de la forma inmanente dada por Shakespeare a la pausa. A diferencia del libro, el teatro es la realidad sensible de la vivencia, en la que lo tácito se oye públicamente, en la que lo lejano a la realidad de la vivencia se hace plásticamente público, en la que lo concentrado hecho poesía, lo perfecto-acabado se presenta realmente, como si estuviera hecho carne. Y por doquier es mímica el medio por el cual la literatura se reproduce en el nivel del teatro; es *mímica del lenguaje* más *mímica del gesto* más *mímica del aura* de la decoración creada por el escenógrafo. El marco de la escena se hace aquí algo así como una ventana, a través de la cual el mundo se modifica hasta su cognoscibilidad, se ve y se oye. El teatro es así la institución de una realidad de vivencia nueva, en ningún punto ya inmediata, puesta al descubierto por el texto dramático referido a ella.

Aquí todo depende del tono con el que se desempeña un papel. Más aún, puede decirse que el personaje representado es una figura sonora, y como tal, ha nacido para la escena. Al comienzo se halla, por eso, la forma de dicción, es decir, el difícil arte que modula y modela la tonalidad. El tono fundamental al que está dirigida esta *mímica del lenguaje* (la excelente expresión procede de Schleiermacher, predicador y filósofo además) no está dado con el perfil abstracto de una figura, ni menos aún con el cliché que se ha formado de ella. El verdadero tono fundamental procede sólo de la disposición, de la vinculación y de la imagen final de la figura, es decir, de la posibilidad de obrar y de ser abierta por su carácter junto con sus circunstancias. Carácter no está tomado aquí en el sentido estático de lo enterrado, esculpido, sino que significa la determinación para una acción que todavía tiene que constituirse. Sólo en esta dirección se constituye verdaderamente una figura dramática sonora, sólo partiendo del destino se la hace variar. Como ejemplo de ello, el gran director de escena Stanislawski menciona a Hamlet, de tal manera que en Hamlet se descubre, por ejemplo, la misión: quiero vengar a mi padre. Pero podría descubrirse también una misión superior: quiero descubrir los misterios del ser. Pero podría descubrirse aún una misión superior: quiero salvar la humanidad⁵⁰. La dirección escénica de Stanislawski despliega según esta última «fórmula fundamental» la figura de Hamlet junto a todas sus inhibiciones. Más difícil se hace el *ductus* pro-

50. Cf. C. Trepte, *Leben and Werk Stanislawskijs*, Kultur und Fortschritt, Berlin, 1948, pp. 78 ss.

puesto en la mímica del lenguaje cuando ésta se halla ya fijada tradicionalmente por un cierto nivel abstracto, e incluso patético-forzado. Éste sigue siendo el caso todavía con Schiller: poder recitar sus versos también fríamente, totalmente sin sonoridad. Y éste es también el caso en la mímica del canto, y no menos de la orquesta, en Wagner. El tono del teatro de corte, tan tenaz, su *pathos* lánguido o declamatorio, es —enigmáticamente— difícil de romper, incluso en la dicción de Wallenstein. Tan enigmáticamente difícil es también alejar el barroco aterciopelado de las heroínas y el barroco triunfalista del tono de *El anillo de los Nibelungos* (aun cuando, al parecer, se intenta, y no sin fortuna, en el nuevo Bayreuth). Estos tradicionalismos tienen, sin duda, parte de su origen en los mismos Schiller y Wagner originales: el origen en una retórica de rango demasiado igual y que, por tanto, sólo forzosamente puede mantenerse en el mismo nivel. Pero, sin embargo, el contrapeso se encuentra en la aguda fuerza lógica del lenguaje en Schiller, en la fuerza expresiva en contrapunto a Wagner. Y la *restitutio* de Schiller y de Wagner significa, en Schiller, representar el *piano* meditativo que alienta en él; en Wagner, representar el *bel canto* cantable de la melodía infinita, que igualmente alienta en él. Más que de por sí, procedente de su época, en Richard Wagner se halla implícito un algo tonante que hace urgente una *restitutio in integrum*: una *restitutio* ejecutable, ante todo, en la mímica del canto, y que después debe extenderse a toda la construcción de la obra. Tanto más importante es por eso llevar a cabo la representación de Wagner partiendo de esta faceta, poniéndola de acuerdo con lo floreciente y agudo, lo violento y abrupto de la obra. A ello seguiría sin dificultad la mímica del gesto y una decoración que ya no sería agobiante y rancia, y no estaría ornada de truenos, fragor de espadas y rugido de olas. *La mímica del gesto en sí misma* traspone al cuerpo de los actores y, por así decirlo, de las cosas dadas en la escena, la acción dramática comunicada a través de las palabras. Esta escena puede ser austera, como en Brecht y como en el antiguo teatro inglés y español; puede ser abundante, como en algunos buenos ejemplos de la antigua Meininger y de las escenificaciones de Max Reinhardt; puede, sobre todo, extender la obra misma y condensarla en la decoración, como en el arte de Stanislawski: del que se dijo, con razón, que poseía las llaves para todas las puertas y todas las viviendas, y que podía disponer con la misma actitud de señor de la casa en el cuarto de Ibsen del doctor Stockmann⁵¹, en el

51. Referencia al protagonista de la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo*, en *Teatro completo*, cit., pp. 1362 ss.

mundo siniestro del asilo de vagabundos o en los inmensos aposentos del zar Berendi. Próxima a la mímica del gesto surge así la aludida *mímica del aura* de la escenografía creada por el escenógrafo. La escena calderoniana o shakespeareana no practicaba este método, pero, aun teniendo en cuenta toda la austeridad, una caverna, un bosque, un aposento magnífico, sólo aludidos por un letrado, nunca faltaba el puñal o la escalera de cuerda como requisitos necesarios; y la escenografía alegórica se convierte en ampliación de estos requisitos, casi, pudiera decirse, en su impresión y expresión en el espacio. El colaborador de Stanislawski Nemirovitsch-Dantschenko expresa —algo exageradamente, pero no menos extendido al aura— esta mímica del gesto junto con la escenografía, con las siguientes palabras:

Una escenificación sólo puede llamarse buena cuando, a partir de un punto determinado, la interpretación puede continuarse sin palabras, y no obstante, el espectador comprende lo que está pasando en la escena.

Y es que, en efecto, tanto en el puñal en un drama de celos de Calderón como la escalera de cuerda en un drama de amor de Shakespeare, son genuinamente mímicos. Más aún, el puñal en Calderón son los celos mismos en su figura exterior, y la luz de la madrugada entre el ruiseñor y la alondra no es en Shakespeare simplemente la exterioridad, sino la presencia del amor y de la muerte entre Romeo y Julieta. Intensificado incluso, ello no aparta de la acción, sino que, al contrario, hecha homogénea el aura de la cosa, conduce inmediatamente a la acción, en tanto que, como Shakespeare hace decir en boca de Hamlet a los actores, «en el mismo momento hay que reflexionar sobre un punto cualquiera esencial de la obra». Como es evidente, aun dando por supuesta la mímica del gesto más acabada y la escenografía más conseguida, el lenguaje sigue siendo siempre el alfa y la omega. De tal suerte que ninguna pantomima se independiza o avanza al primer plano, sino que la pantomima más lograda está siempre al servicio de la obra literaria en el sentido de Nemirovitsch-Dantschenko. Con lo que quiere decirse que, visto desde la mímica, el teatro es, en su mejor sentido, la plástica de la literatura, una plástica que, aun supuesta la máxima movilidad, y en tanto que apuntando a la mímica, no elimina la plástica.

Ilusión, apariencia sincera, institución moral

La vieja cuestión es la de para qué y con qué finalidad la escena impera realmente. La escena trabaja con afeites y también, de modo predominante, con medios y luces que se pretenden superiores. La escena es por eso más apariencia que cualquier otro género artístico, y lo es, además, porque, pese a la separación espacial, convierte su apariencia en vivencia real. Ello da al teatro su potencia, a la vez, fascinante e ilusionista; pero, a la vez, subraya la apariencia como ningún otro género artístico puro. Más aún, para una mirada hostil —y la ha habido a menudo, y no sólo entre santurrones— la apariencia escénica puede situarse más cerca de la apariencia innoble de una figura de cera que de la distinguida, traslúcida, y no vivenciada realmente, de una imagen. A ello hay que añadir la llamada desfiguración de los héroes o de los mártires escénicos; traspuesto el concepto a la hipocresía, de aquí proviene el nombre de comediante. No obstante lo cual, la diferencia entre apariencia moral y apariencia teatral era ya evidente en la época en que la profesión teatral no era todavía un «oficio honorable». El comediante se comporta hipócritamente, mientras que el actor se transforma o, mejor dicho, hace cognoscible corporalmente el papel que desempeña. Y en tanto que, por razón de la literatura representada, la escena se nos presenta como vicaria de algo no vivible realmente en aquella, le falta, a la vez, toda conexión con la figura de cera o con los sedicentes cuadros vivos: y en general, con toda fantasmagoría. Sin embargo, y reducida a sus proporciones adecuadas, la pregunta queda en pie: si no deslumbramiento, ¿es el teatro algo más que *ilusión*? En el uso burgués-estético, a este concepto le falta todo elemento peyorativo, pero, sin embargo, está referido a algo que no es externamente real, a algo que, como pura apariencia —aunque, por así decirlo, honesta—, no tiene nada de común con una pre-apariencia de la clase que sea. Fue así como la ilusión se extendió a todas las artes, también a las llamadas artes puras, aunque siempre con una resonancia procedente de la apariencia teatral. Así, por ejemplo, E. von Hartmann estatuye en su *Filosofía de lo bello* —tres cuartas partes de ella trivial-pequeño burguesa; la otra cuarta parte, mero resumen— que la ilusión es el carácter genuino del arte, y la define como «correlato subjetivo respecto a la apariencia estética objetiva». Pero en esta apariencia no actúa nada real. Desde la definición por Kant y Schiller de lo bello, es algo ya establecido por casi todos los subsiguientes tratadistas de estética que lo bello es la libertad de la fenomenalidad real. El

fenómeno —en tanto que adaptado al objetivo— sólo se hace bello «cuando se desprende de la realidad que lo ha producido, y por tanto, también de la *realidad* de la finalidad a la que sirve, y se transfigura en pura apariencia estética»⁵². Pero, no obstante, la sorpresa sigue pisando los talones, no en E. von Hartman, pero sí en Schiller, que fue el mejor kantiano en el terreno de la estética. Porque si verdaderamente la liberación de la *realidad* del fin es el correlato objetivo de la ilusión subjetiva, entonces ni siquiera la apariencia del teatro es una ilusión, incluso puede decirse que ésta —como veremos en seguida— lo es menos que ninguna otra. Y si bien Schiller mismo denomina esta apariencia una «ilusión benefactora», es precisamente este carácter benefactor así subrayado lo que elimina, de una vez para siempre, su carácter de ilusión. En *La escena considerada como una institución moral* puede leerse en este sentido:

Nosotros mismos nos recuperamos, nuestras sensaciones despiertan, sanas pasiones sacuden nuestra somnolienta naturaleza y ponen la sangre en nueva ebullición⁵³.

Es decir, que la supuesta mera ilusión se hace realidad, la renueva y apunta ella misma a una realidad más intensa y exonerante. La mencionada expresión de Schiller anima su obra de juventud con el programa —muy poco vinculado a la ilusión— de una escena que es justamente considerada como moral, y que, por tanto, no es tenida, de ninguna manera, como una institución sin realidad. Ahora bien: si la escena es una institución de esta clase —y en tanto que lo es—, todo carácter de ilusión es incompatible con ella, ya que ninguna ilusión activa la voluntad realizadora y la voluntad dirigida a la realidad. Una burguesía que escinde completamente, de un lado, la realidad y, de otro, el arte y el ideal —mucho más de lo que Kant había hecho—, tenía también, sin duda, el teatro como ilusión. La verdad es, sin embargo, ésta: el arte entendido como ilusión sería siempre, y en toda su extensión, mentira, tanto en sentido moral como en sentido extra-moral. Es decir, tanto en la intención de engañar como en consideración de las imposibilidades que tal arte desarrolla. La existente apariencia del teatro no es, en cambio, nunca apariencia ilusoria, sino

52. E. von Hartmann, *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo Inconsciente en el arte*, estudio preliminar, trad. y notas de M. Pérez Cornejo, Universitat de València, 2001, p. 136.

53. F. Schiller, *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, en *Sämtliche Werke*, Carl Hanser, München, *1989, pp. 818-830.

genuinamente sincera, que también se encuentra «en una línea de prolongación de lo llegado a ser, en su expresión conformada-adeuada» (véase p. 259). Su representación no es quietista, sino que puede influir en sus posibilidades reales la voluntad de este mundo: como institución paradigmática.

Ahora bien: para que esta institución sea influyente es preciso no olvidar en ella la bella apariencia. El escenario no es ilusorio, desde luego, pero en su escudo no figura tampoco el gesto admonitorio. Allí donde se ha manifestado este último había mucho odio burgués-puritano contra el arte, o por lo menos alejamiento del arte. No ha sido raro, desgraciadamente, que este alejamiento se haya dado también en socialistas, como si el teatro no fuera un goce, sino una escuela dominical (sólo con malvados y niños modelo). Anteriormente hemos puesto de relieve cómo Brecht prevenía contra la idea del teatro como un amaestramiento, el mismo autor que primero alabó la escena formadora de la conciencia, en lugar de la escena meramente culinaria. Pero para Brecht el teatro no debía ser una institución moral *sin ornato*, y menos aún inoportuna. Al contrario: la moral pasa aquí también a través del goce, como «la función más noble que hemos encontrado para 'teatro'». Pero la pedantería de Gottsched⁵⁴ no desaparece tan fácilmente de la fisonomía alemana de la institución moral, razón por la cual hay que pedir, una y otra vez, tolerancia para la luz afortunada. En su estudio *Teatro alemán* Goethe tuvo, por eso, que pronunciarse así por la apariencia bella y alegre:

Partiendo de unos orígenes toscos y además débiles, casi de un teatro de guiñol, el teatro alemán quizá hubiera llegado, a través de diversas épocas, a ser algo robusto y adecuado si en el sur de Alemania, que es donde tenía su propio suelo, hubiera tenido lugar un desarrollo y un progreso tranquilo; pero el primer paso, no para su mejoramiento, sino para la llamada corrección, tuvo lugar en la Alemania del norte y por hombres triviales e incapaces de toda producción.

Y después de juzgar de esta manera reservada la reforma de Gottsched, después de tener que ventilar la polémica de Hamburgo acerca de si un clérigo debe o no asistir al teatro, continúa Goethe, no sin dejar de recordar el título del trabajo de juventud de Schiller:

Esta polémica, llevada a cabo con mucha viveza, obligó, desgraciadamente, a los amigos de la escena —esta institución dedicada en

54. J. C. Gottsched (1700-1766) fue un escritor alemán defensor del ideal clásico.

sentido propio sólo a la sensibilidad elevada— a presentar a ésta como una institución moral [...] Los escritores mismos, buenas y honestas gentes del estrato burgués, permitieron esto y se pusieron a trabajar con probidad e inteligencia alemanas en este propósito, sin echar de ver que con ello no hacían más que proseguir la mediocridad de Gottsched.

De acuerdo con esta dura acusación, Goethe quería que la célebre catarsis aristotélica no se refiriera a, y se situara en, los espectadores, sino en los personajes del drama. Todo ello no significa en Goethe, sin duda, una reacción aristocrática contra la utilidad pública de la Ilustración burguesa alemana, sino, más bien, una repugnancia contra la beatería secularizada, que se había aferrado a la institución moral, es decir, en último término, a un minus-teatro. Y es que Apolo sin musas y Minerva sin Epicuro responden al materialismo en el arte mucho menos que lo que responden a su idealismo. En comparación con la trivialidad de Gottsched, en efecto, lo que Schiller quería significar con su institución moral era teatro floreciente y, sólo por razón de ello, adecuación moral; era escena y, sólo por razón de ello, tribunal. Porque sólo a través de la riqueza de la escena puede el teatro servir a la moral, tal y como ha ocurrido a menudo en el arte, y precisamente en el más elevado.

La perfección aislada de ello se encuentra en la escena de *Hamlet* donde el drama obliga al regicida a desenmascararse; la institución moral y social-revolucionaria se encuentra en *Intriga y amor* y en *Guillermo Tell*⁵⁵, en *Egmont*⁵⁶, y ha sido revestida con toda una música al estilo de Brutus en *Fidelio*. Y esta institución moral no es sólo un tribunal, porque sobre la escena de vicio condenada en la escena, e incluso sobre la triunfadora —y que, por ello precisamente, provoca el horror—, aparecen los caminos de salvación o, por lo menos, los signos de su luz. Toda la época clásica alemana ha constituido el intento de desarrollar el hombre total, íntegro, desde la sociedad desintegrada clasistamente. Este intento —construido puramente sobre la fe en la educación estética— era, desde luego, un intento abstracto; pero, no obstante, situaba también en la escena, sin duda, modelos muy notables. Y entre ellos se hallan los que hoy encuentran su verdadera misión, sin abstracción ninguna, ni menos con abundante miseria en torno a sí. La sincera apariencia de la

55. F. Schiller, *Intriga y amor* y *Guillermo Tell*, en *Teatro completo*, cit., pp. 283-382 y 1039-1140.

56. J. W. von Goethe, *Egmont*, en *Obras completas* III, pp. 1760-1825.

escena no está por tanto, como la ilusión, separada de la *realidad* del objetivo, sino que constituye más bien su promoción por medio de la diversión.

Actualización falsa y auténtica

Las buenas obras dramáticas retornan representadas, pero nunca como las mismas. Para cada nueva generación es necesaria una nueva escenificación, y ello varias veces. El cambio en la representación se hace especialmente radical cuando una nueva clase comienza a ocupar el patio de butacas. Pero si la escena no queda incambiada, como un almacén de ropavejería, esto no quiere decir que sea un simple guardarropa en cuyas perchas puedan colgarse sin más nuevos trajes. Con ello quiere decirse: las personas y los lugares de una obra antigua no pueden ser total y radicalmente «modernizados». En todo caso queda el atuendo de la época en la que está situada la obra. No quiere decir nada en contra de ello que el Barroco vistiera *à la mode* a sus héroes clásicos y que les hiciera comportarse como tales, porque el Barroco representa héroes clásicos, pero no dramas clásicos, sino los dramas que la propia época escribió, y por eso no desfiguraba ningún drama clásico cuando lo trasponía en las propias figuras y conflictos burgueses y cortesanos de la época. Por razones menos creadoras, pero muy meditadas, el Orfeo y la Eurídice de Cocteau⁵⁷, por ejemplo, obra escrita en los años veinte de nuestro siglo, llevan gafas de concha y camisa de deporte, sin provocar por ello ningún escándalo. Sin embargo, es difícil imaginarse un absurdo de peor gusto que representar a Hamlet en frac, o bien, con un ejemplo más modesto, situar el primer acto de los *Cuentos de Hoffmann* en un bar lleno de repisas cromadas. O bien ataviar de proletarios a los bandidos de Schiller o poner a Spiegelberg una máscara a lo Trotski. Todo ello significa un retroceso esnobista o, por lo menos, un retroceso respecto a la teatralidad historificada, ya, por lo demás, perteneciente hace tiempo al pasado. Lo único exacto es la evidencia de que todo teatro es el teatro de su tiempo, y no un baile de máscaras ni un pedante juego de filólogos. Para su renovación la escena precisa, por ello, de una nueva visión y una nueva visión incorporada a ella, pero de tal manera que no se pierdan nunca el aroma de la época propio de la obra y de su escenificación. Porque precisamente el nuevo partidismo

57. J. Cocteau, *Orfeo*, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1966, pp. 519-567.

de la visión necesita las personas y acciones en el lugar de la ideología que la obra les da, si es que se quiere que el odio y el amor, la escoria y el paradigma, tengan el objeto señalado por el autor. El escenario con vistas al cual compuso el autor no tiene por eso que ser desechado, sino modificado para hacerlo cognoscible, para hacer cognoscible, por ejemplo, los conflictos de clase que se desarrollan en él, y que sólo hoy se presentan claros a nuestro juicio. Es sólo de esta manera como el teatro no es estilizado actualmente, sino realmente actualizado, y ello, como en la escenificación, aunque mucho más precisamente, por una renovada iluminación, por la modelación del *texto dramático*. Además de las tachaduras, ya conocidas de siempre, tenemos también la reelaboración de una obra dramática, siempre que ésta se nos haya transmitido anticuada en algunos puntos, o bien inmadura e inacabada, y siempre también —una *conditio sine qua non*— que el reelaborador o el completador sea afín y de igual rango que el autor. Y así ha sido posible que Karl Kraus haya salvado de la rutina en que habían caído no sólo los textos de Offenbach, sino todo el diamante de esta música. Y así Brecht ha reconocido el *Hofmeister* de Lenz como una planta humana que, procedente de la miseria feudal del siglo XVIII, sigue creciendo en la miseria capitalista del siglo XX. Pero la cosa se hace aquí en seguida precaria cuando desvergonzados directores de escena, autores incapaces o tristes epígonos quieren utilizar el material antiguo como muletas y sucedáneo de producción. Los epígonos completadores (modelo: el final del *Demetrio* de Schiller⁵⁸) son en la literatura lo que los terribles restauradores de castillos y palacios del siglo pasado fueron en lo que entonces se llamaba arquitectura. Los unos como los otros se han hecho hoy raros, pero sigue habiendo, en cambio, directores de escena desenvueltos que insertan una indecible actualización en el texto dramático, basándose en una «concepción» político-vulgar de éste. Todo ello con el fin de hacer visible una tendencia —por loable que sea— fuera del espejo de la obra misma, en lugar de en él. No hace falta recordar aquí —en una tendencia condenable por ser pre-fascista— a un *Guillermo Tell* en el que, a costa de atenuaciones y retoques de los campeones de la libertad, Gessler queda situado en el centro como la figura «más interesante». O incluso a *El mercader de Venecia*, que, bien o mal, hubo de convertirse en una escandalosa obra antisemita. Porque, aun

58. F. Schiller, *Demetrio o las sangrientas nupcias de Moscú*, en *Teatro completo*, cit., pp. 1151-1221.

tratándose de la tendencia justa, la actualización político-vulgar lleva a un terreno ajeno a la obra, *con pérdida del drama dado*. Así, por ejemplo, cuando se deforma de tal manera la escena y es de tal modo desmesurada, que *María Estuardo* deja de ser una tragedia y se convierte en el triunfo apologético de Isabel; y ello porque —en virtud de una nueva construcción dramática que carece de ejemplo— Isabel debe representar el capitalismo ascendente frente a María, francesa, católica y neofeudal. Históricamente, esto no es inexacto, pero para el drama en cuestión (último acto) es todavía peor, y sobre todo más superfluo que la restauración de un palacio al gusto de los años ochenta del último siglo. Sólo cuando se trata de personajes ya equívocos en la obra —a la cabeza de ellos, Hamlet— puede justificarse la exageración de uno de sus rasgos, quizá un rasgo hasta ahora pasado por alto; pero, no obstante, estos rasgos tendrían que haber sido ya fotografiados por Shakespeare, y el director de escena sólo tendría que revelarlos. Sólo en esta forma de revelado y madurez póstuma tiene lugar una renovación en el teatro, y sólo con este fin se citan en las tablas obras maestras que han perdido, afortunadamente, su «tono para la galería», su valor museal. Tampoco Ricardo III se representa como si fuera Hitler, sino que hace percibir hoy una parte de lo peculiar de Hitler, y lo hace tanto más claramente cuanto representa a través de Shakespeare su propia personalidad y el carácter de su época. Algo análogo puede decirse en la misma obra —por lo menos por lo que se refiere a lo alegórico del salvamento— de Richmond y del bello mañana en torno a él. Esta representación, eso sí, tiene que ser muy expresiva y no constituir un panóptico histórico con «intemporalidades» y lo «humano-general» dentro. Pero expresividad quiere decir aquí: el drama clásico tiene que ser dicho y representado de tal manera que no se imponga la actualidad al drama, sino que el drama signifique también la actualidad. Y ello por razón de sus conflictos, contenidos de conflictos y soluciones que no se agotan nunca temporalmente. Al contrario: todo gran drama clásico muestra en estos sus conflictos y soluciones una *intención* que supera, que *va más allá* de lo temporal concreto. Más aún, incluso las obras dramáticas escritas en el presente sólo poseen significación dramática (en el sentido de alusión y de iluminación), en tanto que poseen esta intención superadora. Hay un proceso social (entre individuo y comunidad, incluso entre formas contrapuestas de comunidad) que va desde los comienzos griegos del drama hacia el futuro hasta la sociedad de las contradicciones ya no antagónicas, aunque, como es claro, todavía no desaparecidas. Este proceso, concentrado dramáticamente

entre soportes típicos, hace grande a todo gran drama justamente porque es susceptible de nueva actualidad, y lo hace actual precisamente porque es transparente para el cometido futuro: tragedia optimista. En *El sobrino de Rameau* hace decir Diderot: «En el camino había muchas columnas, y el sol saliente lucía sobre ellas; pero sólo la columna de Memnón sonaba»⁵⁹. Esta columna significa genio en contraposición a la mediocridad, pero, de modo puramente objetivo, significa la permanente fuerza sonora y actualidad de los grandes dramas en dirección a la amanecida. La escenificación actual lo hará, por eso, del modo mejor si se orienta en esta dirección. Esta dirección es immanente a todos los dramas más verdaderos, desde el *Prometeo encadenado* hasta el *Fausto*, y no necesita hacerse visible accesoria o añadidamente, sino precisamente hacerse evidente.

*Más actualización auténtica:
no temor y compasión, sino tenacidad y esperanza*

La medida para esta novedad tiene, sin embargo, que ser elaborada renovadamente. La manera más segura de llegar a ella se encuentra en la existencia de nuevas obras dramáticas significativas y en su comprensión. Y se obtiene también, y no en último término, de la gran diferencia que se da entre la imagen del deseo en una época socialista y en las épocas anteriores. Esta diferencia se hace palpable en lo que Schiller llamaba la «causa del placer ante objetos trágicos». En el trabajo que lleva este nombre, y más claramente aún en el siguiente, «Sobre el arte trágico»⁶⁰, Schiller no puede, al parecer, desprenderse de la definición aristotélica de tragedia. Teniendo en cuenta que no pretende distinguir entre drama y tragedia, ya que ambos tienen por fin conmover al espectador. Y partiendo de la *conmoción*, llega también Aristóteles a su célebre definición de tragedia: la tragedia tiene como fin provocar los afectos del temor y de la compasión. Schiller acentúa aquí sólo la compasión, pero también en el original de Aristóteles nos muestra la tragedia, ante todo sus héroes, en una situación de sufrimiento. Y como es sabido, la intensi-

59. D. Diderot, *El sobrino de Rameau*, en *Novelas*, trad. de F. de Azúa, Alfaguara, Madrid, 1979, p. 240.

60. Ambos, en F. Schiller, *Poesía ingenua y sentimental*, trad. de W. Liebling, Nova, Buenos Aires, 1963, pp. 175-191 y 149-175, respectivamente. Bloch siempre ha estudiado con atención las obras de Schiller y sobre él ha escrito hermosos artículos, «Die Kunst, Schiller zu sprechen» y «Weimar als Schillers Abbiegung und Höhe», recogidos en GA 9, pp. 91-96 y 96-117.

ficación dramática del temor al sufrimiento, de la compasión por éste, debe liberar al espectador de estos afectos. Es decir, que la intensificación trágica debe llevar a la descarga de los afectos hasta ponerles a la altura normal en la vida. Éste es el sentido de la catarsis o purificación aristotélica, en la cual va siempre implícita la conmoción por el sufrimiento experimentado dramáticamente. Desde luego, fue Eurípides quien primero llevó la emoción a la tragedia, razón por la cual Aristóteles le atribuye la más intensa fuerza dramática en el sentido indicado. El presupuesto aquí no es sólo el drama específico del que procede la conmoción, sino también, sobre todo, un comportamiento que apunta menos a la rebeldía contra el destino que al sufrimiento por él —siempre soportado con entereza—, al sometimiento a él. La antigua sociedad esclavista no percibía la actitud trágica de rebeldía frente al sufrimiento, no percibía a Prometeo como héroe trágico fundamental, o al menos no quería percibirlo plenamente. Y ello pese a la trilogía de Prometeo de Esquilo⁶¹, y pese a saber que los héroes trágicos son mejores que los dioses, y mejores también que el destino. Y es muy instructivo para la *medida de renovación del aspecto dramático* hasta qué punto se nos ha hecho ajena como efecto trágico, sobre todo, la purificación del temor, y también la de la compasión. Hay que conceder que todavía Schiller gustaba de este efecto (aunque subrayando exclusivamente la compasión), y que, antes que él, Lessing, en la *Dramaturgia de Hamburgo*⁶², lo defendía o lo purificaba una vez más (aunque también con reducción del temor, el cual debería ser la compasión referida a nosotros mismos). Pero la sociedad burguesa, emprendedora y dinámica, sólo entendía con malentendidos el motivo antiguo del goce ante los objetos trágicos; con los héroes trágicos, también con los de la tragedia griega, actualiza una imagen del teatro completamente distinta de la que lleva consigo los meros afectos pasivos del temor y de la compasión. El afecto del temor desaparece, desde luego, con la tragedia sobre el destino: ¿y la compasión? En el *Prometeo* de Esquilo, y en todo lo que con él se halla conexo, esta especie de conmoción es mucho menor que la *admiración*. Pero en el desplazamiento de los afectos que tiene así lugar, en esta forma esencialísima de actualización, puede echarse de ver algo mucho más importante, algo comple-

61. Esquilo, *Tragedias*, ed. y notas de J. Perea, Gredos, Madrid, 1986, pp. 539-582.

62. G. E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, trad. de F. Formosa, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993.

tamente distinto. Porque si el fundamento incitado trágicamente no es ya temor o compasión, no es tampoco sólo admiración. Es, más bien, *tenacidad y esperanza*, y sólo como tal es visto *en las personas trágicas mismas*. Éstos son sólo en la situación revolucionaria los dos afectos trágicos, y ellos no capitulan ante el llamado destino. La tenacidad desaparece, es verdad, en el triunfador que *socorre*, como héroe de la sociedad y la dramaturgia socialistas; y ello de acuerdo con las contradicciones ya no antagónicas, y con la solidaridad sustancial. Tanto más importante es, empero, en el triunfador *que fracasa*, héroe de la dramaturgia clásica tradicional, la cual, como decía Hebbel, ha sacudido el gran dormir del mundo. Y sólo en el teatro socialista tiene su sitio sin paradoja la esperanza específica, la esperanza que en este fracaso desarrolló su paradoja objetiva, y que constituye el mejor fundamento del goce por los objetos trágicos. (De tal manera, desde luego, que aquí puede quedar superado lo trágico en el sentido de las últimas piezas, *Romances*⁶³, de Shakespeare, o del *Fausto*, de Goethe.) En su totalidad, el teatro se ilumina así en su carácter moral, paradigmático, como institución alegre-anticipadora. Por eso hay alegría también en la tragedia, no sólo en la comedia crítica, no sólo en el juguete cómico. Por eso el horizonte circular del mañana se tiende en torno precisamente de los héroes trágicos, en torno también de la conmoción auténtica, es decir, en torno a las muertes nobles en la tragedia. Cuando Schiller dice que «sólo lo que nunca y en ningún sitio ha tenido lugar es lo que jamás envejece», la frase es, sin duda, puede decirse, exagerada; y sin embargo, debajo de tanta resignación pesimista e idealista, en ella se oculta un núcleo material. Sólo que la frase tiene que ser así: sólo lo que *todavía* no ha tenido lugar *completamente nunca y en ningún sitio*, pero que, en tanto *que acontecimiento humanamente digno, se aproxima y constituye el cometido*, sólo esto no envejece nunca. La participación actuante del futuro da, por eso, la medida en sentido propio para la novedad, también en la comedia que critica el presente, también en el juguete cómico que deja que se desenlace confortablemente, y, cuánto más, en las alturas del mundo trágico. Porque en la actuación llena de esperanza de sus héroes se pone de manifiesto que su perecimiento es un error, que en ellos se eleva el elemento del futuro.

63. Así se suele denominar a las últimas obras de Shakespeare. En la traducción de Tomás Segovia de la obra de H. Bloom *Shakespeare. La invención de lo humano*, Anagrama, Barcelona, 2002, se habla de «las últimas historias caballerescas» (véanse pp. 699 ss.).

31. IMÁGENES DEL DESEO OBJETO DE MOFA Y ODIADAS,
LO HUMORÍSTICO VOLUNTARIO

«A mí no me extrañaría nada si, dentro de poco, se utilizara un capital de cien millones en pintar a todos los negros con pintura al óleo blanca o en hacer un cuadrado de África.»

(G. Freytag, *Die Journalisten*)

La pequeña palabra «sí»

Se ríe a carcajadas sobre muchas cosas que no son alegres. A la gente le gusta sonreír ante el que tiene mala suerte, y si éste es inteligente, también él lo hace. Se trata de una forma de broma especialmente insulsa, pero chocante. ¡Qué divertido que alguien llegue demasiado tarde por haber perdido la llave! El que alguien no pueda quitarse un constipado se cuenta, de ordinario, y se toma como un buen chiste. La risa sirve aquí para hacer menor la cosa, episódica, y casi como inexistente. De otro lado, le divierte a uno, y es también en sí divertido, modificar por sí solas —con un dedo pequeño, interior, por así decirlo— las cosas que no le agradan a uno o que no le agradan en otro. Muy bien si las cosas discurren así, pero si no discurren así, ello provoca también la risa. De aquí el refrán «Si no existiera la pequeña palabra ‘sí’, muchos serían millonarios». O bien: «Si los deseos fueran caballos, todos los mendigos cabalgarían». Esta sátira es justa, pero, sin embargo, mucho queda en ella de curioso, y más aún mueve a reflexión. Porque el tono alegre se extiende con el mayor gusto allí donde sonríe sardónicamente y escarnece. Se extiende, sobre todo, a costa de la anticipación, de lo desacostumbrado. Así es posible que el hombre de las cavernas se riera cuando un soñador trató de convencerle de que la carne podía comerse asada y de que llegaría un día en que iba a comerse así. Son los abusos los que tienen siempre en contra suya a los que ríen. La cosa es viento, y como todo viento, se convertirá en agua. Esto, es verdad, no lo hace todo viento, pero el pequeño burgués lo oye con gusto.

«Las cosas de la última moda no sirven para nada»

Desde aquí se hace objeto de mofa lo nuevo de la manera más fácil y, también, más íntima. Los que aportan lo nuevo perturban porque, al parecer, el hombre se acostumbra a todo, también a lo malo. Lo desacostumbrado es para el pequeño burgués una mina de broma y

repugnancia; lo que se halla en relación con su insegura suficiencia. El cómico lo dice sin ambages: los nuevos sombreros de señora son un horror. Y según esta receta se guisa y se adereza la chanza sobre el futuro. Pero a ello hay que añadir, desde luego, que el chiste así compuesto tiene también raíces en una clase completamente distinta y en épocas muy lejanas. De ello vive, sin saberlo, el pequeño burgués y su repugnancia, y sólo la sorna es su propio fruto. Tampoco el campesino come lo que no conoce, y tenía muy buenas razones para ello, mientras que lo nuevo le era ofrecido por el señor de la tierra y por las ciudades que saqueaban a los campesinos. Esta actitud se ha mantenido en el campesino durante largo tiempo como una cualidad adquirida, y le ha permitido, aunque desde una base completamente distinta, coincidir con el pequeño burgués en la afirmación: las cosas de la última moda no sirven para nada. Y otro motivo se encuentra incluso en un recelo antiquísimo frente a toda innovación, de orígenes casi arquetípicos: en la superstición como residuo de una época mágica desaparecida hace largo tiempo. Después de que se introdujeron en Polonia los primeros arados de hierro, y como siguiera una mala cosecha, los campesinos lo atribuyeron al hierro, y volvieron al arado de madera. Es decir, en los buenos tiempos del pasado, en los tiempos de la madera, de la piedra, del bronce, no se conocía el hierro, luego el material posterior no sirve para los usos tradicionales. O bien: en todas las tribus que la han conservado como resto de los primitivos sacrificios humanos, la circuncisión se lleva a cabo con un cuchillo de madera o de piedra; los templos de los primitivos dioses de la tierra no podían ser construidos o reparados con instrumentos de hierro. Y, análogamente, trasladado del antiguo cuchillo de piedra a la casta sacerdotal: en Roma el último oficio que conquistaron los plebeyos fue el de sacerdote, el cual hasta entonces había quedado reservado arcaicamente a los patricios. Y el Dios de la Iglesia católico-romana, a su vez, sólo entiende latín. Una misa en alemán sería aquí lo que el hierro fue para la tierra madre entre los antiguos campesinos polacos: provocación, crimen. Para la superstición, por eso, todas las innovaciones llevan el mismo sello: no hay ninguna ventura en ellas. Estratos sociales retrasados o extemporáneos utilizan análogamente también un resto del miedo antiguo frente a un futuro que no les viene bien. Lo desacostumbrado es aquí tierra extraña, y por eso, con una reacción chocante contra el deseo de sorpresa, se le hace objeto de mofa.

Le néant; un autre monde

El chiste se hace más osado cuando presenta lo nuevo en términos peyorativos. Sobre todo cuando juega con lo que hay de oscuro en lo nuevo y lo disuelve en un gris *burbujeante*. Lo burbujeante designa siempre que algo no va como debiera ir, es decir, de la manera acostumbrada. Ya muy pronto el teatro ilusionista enmendaba la plana a la magia, no tanto para desencantarla cuanto para hacer caer en torno al público una sombra curiosa, cómica, incluso lo técnicamente maravilloso.

El viejo deseo de saltar sobre las antiguas fronteras se minimiza, entre otras cosas, convirtiéndose en un juego de sensación; un comediante puede enseñar a un inventor. En este sector figuran los trucos con el fuego: el arte de caminar sobre carbones ardiendo, el que traga fuego, el que lo escupe. En 1762 Powel the Fire-Eeater asó un *beefsteak* sobre su lengua, debajo de la cual había puesto un carbón encendido: la lengua se encontraba protegida por una sustancia desconocida. Aquí cuentan también las ilusiones ópticas, sobre todo las logradas con reflejos de espejos, las cuales sabemos que existen desde el siglo XVI. Benvenuto Cellini nos habla de fantasmas que, durante una representación en el Coliseo, fueron proyectados sobre humo; el espejo utilizado para ello fue traído a Roma de la corte tártara⁶⁴. De ello se ha conservado todavía el truco de hacer desaparecer y aparecer de nuevo a personas por medio de espejos: «Le Néant», en Montparnasse, es una caseta en la que, todavía hoy, se hace desaparecer de la vista, sin dejar rastro, personas y cosas que en ese mismo momento se hallaban en el escenario, y de nuevo las trae de la nada a la presencia. En 1865 Tobin y Pepper construyeron «The Cabinet of Proteus», en el cual hombres y mujeres aparecían de nuevo transformados: desnudos en el lecho amoroso o con túnica de penitentes en la hoguera. «Le Néant» de Montparnasse no causa, empero, la impresión de que haya querido, mucho antes que Sartre, desvalorizar y mofarse: todo progreso es un progreso hacia la nada.

Ello no falta tampoco allí donde se exagera lo nuevo en imágenes. Desde hace cien años las revistas de humor extraen su material del aspecto que tendrá el hombre dentro de cien años. La broma se hace

64. B. Cellini, *La vida de Benvenuto, hijo del maestro Giovanni Cellini, florentino, escrita por él mismo en Florencia*, introducción, trad. y notas de M. Barceló, Planeta, Barcelona, 1984, pp. 112 ss.

tanto más intensa cuanto el bromista mismo más extrañamente se encuentra reflejado por las mismas figuras ridículas pintadas por él de antemano. En este caso la caricatura puede elevarse a alturas que tienen que faltar necesariamente en la revista de humor. Muy significativo de ello es un libro ilustrado caricaturesco del siglo XIX en las fronteras entre la época romántica y la técnica: *Un autre monde* (1844), de Grandville; el autor murió, tres años más tarde, en un manicomio. Aquí se pasa del mundo viejo a uno nuevo, y la descripción de las costumbres en ese paso se mezcla con amables escenas de género en el infierno. En la cubierta del libro se nos prometen: «Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions..., metamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsychooses, apothéoses et autres choses»⁶⁵. Lo prometido no se cumple en todas sus partes, pero, sin embargo, el telón se alza ante un criadero utópico de pesadilla. Así encontramos hombres reconstruidos que comen por partida doble, con dentaduras en la cabeza por delante y por detrás, que se apoderan de los alimentos. Los instrumentos hace ya tiempo que se han independizado; son insectos gigantescos de hierro; sus miembros, tenazas o palancas; su cabeza, un martillo de forja, que remacha cuando se inclina. Un «Concert à la vapeur» silba, rechina, tintinea sin un ser humano y con precisión. Todos los instrumentos son movidos por el vapor, son casi máquinas de vapor; la varilla oscilante de un émbolo, con una mano en ella, representa el director. También los «Mystères de l'infini» son tecnificados: Júpiter, Saturno, la Tierra, Marte, están unidos por un puente de hierro, el cual, iluminado por lámparas de gas, se muestra del tamaño de una pequeña luna. Baudelaire decía de Grandville y de sus dibujos:

Se trata de un cerebro literario enfermizo, siempre obsesionado por cruces ilegítimos [...] Con valor sobrehumano, este hombre ha pasado toda su vida tratando de corregir la creación⁶⁶.

Pero más bien, y lo único exacto, es que Grandville representaba el talento de construir Gargantúas técnicos, eliminando con esta

65. Grandville, *Otro mundo*, prólogo y trad. de J. B. Alique, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1988: «Transformaciones, visiones, encarnaciones, elevacions, locomociones..., metamorfosis, zoomorfosis, litomorfosis, metempsicosis, apoteosis y otras gnosias».

66. Ch. Baudelaire, *Crítica artística, literaria y musical*, en C. Baudelaire, introducción, trad. y notas de J. del Prado y J. A. Millán Alba, Espasa, Madrid, 2000, p. 1269.

broma su propio terror. Cada una de estas imágenes caricaturiza, exagera, los medios de hacer feliz al hombre por la técnica. En el palacio de justicia del futuro figura como axioma: «Les crimes sont abolis, il n'y a plus que des passions», una cima seria en la mofa rebelde del absurdo utópico. Hasta aquí, Grandville y su oráculo; un pequeño burgués esquizofrénico, un horror significativo de la fantasía técnica, ha comido demasiado de Proteo, o también de Prometeo, y como consecuencia se indigestó. Teniendo en cuenta que toda rareza, como ya hemos visto (p. 134), lleva consigo como reverso un algo de chiste, lo que también se ha hecho notar en muchos productos del surrealismo. Fuera del surrealismo, donde esto se pone mejor de manifiesto es en el montaje del infierno, del *paradisum voluptatis* del Bosco, cuyas *nouveautés* híbridas eran coleccionadas por la corte española sólo para reírse de ellas. Y no muy lejano aparece también el peculiar chiste negro en la familia-prótesis de Grandville, una familia en la que hacen explosión, a la vez, la locura y la broma. Es difícil aproximarse a ello; la alegría, aun cuando frívola, salva de aquel aislamiento con el que el hombre, y más tarde la máquina, pueden cercar al mundo. El chiste salva de la artificiosidad o insanidad extremas de las figuras híbridas, y sin embargo representables, del mundo de sombras de la prostitución técnica, de la *utopía negra*. A la vez, empero, el chiste se encuentra objetivamente en ella: como un comienzo de lo «grotesco» —palabra que semántica como objetivamente procede de «gruta» o averno—, como padre o hermano de una risa que precisamente en el infierno no debe faltar. Algo de ello aparece en las caricaturas mencionadas, en las caricaturas de horror de la técnica y sus prótesis. Con un sueño de angustia, maligno o sarcástico, lleno de espanto ante la provocación técnica y lo que ella trae consigo. En una de las láminas de Grandville aparecen en el cielo unos ojos oblicuos gigantescos; los grandes bombarderos del futuro, desde luego, y la bomba atómica no fueron previstos por el sarcasmo más espantoso.

Los pájaros de Aristófanes y el estado del futuro

La mofa sobre lo nuevo adquiere grandes proporciones allí donde se da un comedido. Un comedido de la clase dominante contra el descontento que se extiende y contra sus imágenes. Entonces se buscan panegiristas del tiempo pasado, y antes de que volatilicen lo nuevo, lo hienden satíricamente. La sátira política se halla, sin duda, en sí más próxima a la clase oprimida que a la clase poseedora, a la que le va

bien en la vejez y que quiere mantenerse en ello. La mofa del mimo siciliano vivía por eso en el pueblo, y también los comediógrafos de la antigua Ática no sólo escuchaban lo que el pueblo decía, sino que lo miraban también en el corazón cuando lo hacían reír sobre la corrupción tradicional. Pero la reacción durante y después de la desgraciada guerra del Peloponeso trajo consigo que la mofa se dirigiera cada vez más contra los que querían corregir algo y no contra lo anacrónico. Y así, con medios superiores, se movilizó también el odio del pequeño burgués en el *demos*: el odio contra lo desacostumbrado y su especie. La primera sátira política fue por eso reaccionaria, estaba exactamente dirigida contra la utopía; su maestro, Aristófanes, escribió algunas de sus mejores comedias a costa de la esperanza revolucionaria. *Ekklesiazusai* (*La asamblea de mujeres*) se llama una de ellas, en la que se burla del plan de conceder el voto a las mujeres y de la comunidad de bienes; la otra se llama *Los pájaros*, y en ella se mofa directamente de la utopía socialista⁶⁷. Incluso el sobrenombre con el que es designado en alemán el Estado del futuro o el país de Jauja, *Wolkenkuckucksheim* (*Nephelokokkygia*), procede literalmente de *Los pájaros*, al igual que la mayoría de las imágenes de género humorísticas con las que, desde entonces, se ha adornado el llamado Estado futuro. Dos atenienses sugieren a las aves fundar una ciudad en las nubes, no sin la intención de volar ellos mismos hacia allí. Uno de ellos, Peisthetairos (amigo de los consejos), pronuncia un «discurso sedicioso» a pinzones, paros y golondrinas, diciéndoles que en un tiempo ellos dominaron el mundo en lugar de los dioses, y que deben volver a dominarlo. El otro, Euelpides (lleno de esperanzas), cree, tonta e ingenuamente, en la fundación de la ciudad en el aire, en *Nephelokokkygia*, allá arriba, entre la tierra y el cielo, controlando ambos. El Estado de las aves debería convertirse en el reino de la libertad: la disciplina y la moral están desterrados de él, dominando la «naturaleza». En el mismo sentido de la preeminencia de la «naturaleza» frente a la «norma», tal como la Ilustración sofista lo había enseñado, se dirige el corifeo a los espectadores:

Invito amigablemente
a todos aquellos de vosotros
que quieran pasar en adelante sus días
con nosotras, las aves,
viviendo alegremente.

67. Aristófanes, *La asamblea de mujeres* y *Los pájaros*, en *Comedias* III, trad. de L. M. Macía Aparicio, Clásicas, Madrid, 1993, pp. 201-274 y 59-60, respectivamente.

Todo aquello que prohíbe la ley
entre vosotros como abominable,
es entre nosotras, en el reino de las aves,
bello y virtuoso.

Hasta qué punto es bello y virtuoso lo «natural» se desprende ya, empero, de que Aristófanes introduce a un miembro de la ciudad que ensucia todo lo que encuentra a su paso. Y se piensa en dictar una ley «según la cual aporta fama colgar y morder al padre»: la malignidad completa, la genial estrategia de la calumnia en esta comedia. De esta suerte, todo el sueño social deseado aparece aquí como una mezcla de crimen y bufonada. Extraño es sólo que esta hermosa ciudad en las nubes, este reflejo de todas las lejanas islas venturosas, haya aparecido literariamente, por primera vez, bajo la forma de la burla.

Alegre superación: la Vera historia de Luciano

Desde los tiempos más antiguos viene hablándose de la vida mejor, como si ésta existiera ya en algún lugar. También cosas extrañas pueden aparecer como algo mejor, en tanto que son distintas e inauditas. La forma en que se habla de estas cosas es la del libro de viajes o relatos al estilo de *Simbad el marino*. También las fábulas políticas han adoptado a menudo esta forma; y es muy característico que el país de la felicidad se encuentre muy lejos: en islas lejanas en los Mares del Sur. Y las maravillas que de ellas se cuentan son intencionadamente incontrolables. La burla de mejor humor sobre esta forma de mentira se encuentra en la *Vera historia* de Luciano, donde hallamos también un modelo del barón de Münchhausen⁶⁸. Gottfried Bürger tomó de aquí, casi literalmente, algunas historias, y Tomás Moro, traductor de los diálogos de Luciano, no resistió la tentación de adornar su *Utopía* con detalles fantásticos. También las maravillosas imágenes de gigantes de Rabelais se han aprovechado mucho de la *Vera historia*: en la boca de Pantagruel el mundo se compone de veinticinco reinos habitados, incluyendo los desiertos y un amplio brazo de mar. Y Rabelais es el único que superó en esta dimensión grotesca a Luciano, y lo superó en dimensión renacentista⁶⁹. Al meramente satírico Luciano, situado en una sociedad deca-

68. G. Bürger, *Las aventuras del barón de Münchhausen*, trad., prólogo y notas de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1982.

69. F. Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel y otros escritos*, trad. de F. Barrioberi y Herrán, Aguilar, Madrid, 1967, pp. 173 ss.

dente, escépticamente destructiva, le faltaba la grandeza de la burla utópica; su escepticismo, sin embargo, le hizo aferrarse precisamente al elemento licencioso, que es el único que florece en sus relatos fantásticos. No sin que, sin embargo —como tan a menudo ocurre con la ironía—, a fuerza de burlarse de la fabulación, la burla misma la imita y la supera. Luciano nos ofrece así una fantasmagoría selecta, casi utópica, sobre cosas inexistentes, muy leve, despreocupada, como pudiera ofrecerla un habitante de las mismas islas venturosas. Como nos dice en la ambiciosa introducción, su propósito es seguir a los grandes embusteros, con Ulises a la cabeza, pero también a poetas, filósofos, historiadores, y sobre todo a la geografía legendaria. Se mofa especialmente de fabuladores al estilo de Antonio Diógenes, que había tratado las *Maravillas más allá de Thule* en nada menos que veinticuatro libros. Sobre estos sucesos dice Luciano:

No les reprocho su mentira; lo que me sorprende es que no temieran ningún descubrimiento. Al desear participar en el mundo de los escritores y embusteros, y no estando en situación de informar sobre hechos, ya que a mí nada de importancia me ha sucedido, digo ya por anticipado la única verdad, a saber: que voy a contar mentiras. Y así comienzo con lo que yo no he visto ni oído, y lo que es más, escribo sobre cosas que no han sucedido nunca ni podrán suceder nunca⁷⁰.

Riéndose así de la posibilidad de sus propios países fantásticos, Luciano navega con otros cincuenta embusteros a través de las columnas de Hércules. El mundo conocido queda atrás, siempre que no es reflejado, de cuando en cuando, en la luna, un espejo de la tierra colgado. Y en lo desconocido existe todo lo que Tántalo apeteció y Zeus le negó. Luciano utiliza motivos procedentes de su patria siria, que más tarde volverán a encontrarse en las *Mil y una noches*, como, por ejemplo, la narración de Simbad el marino. Hay una especie de ave Rok, hay un pez gigantesco que se traga el barco de Luciano y otros detalles terroríficos. Asimismo se encuentran motivos alcohólicos, motivos de «Vinland», que aparecerán de nuevo, en la Edad Media, en leyendas de viajes y descripciones de descubrimientos. Porque en la isla más allá de las columnas de Hércules ve el viajero huellas de pies gigantescos, las de Hércules y Dioniso. Y siguiendo las de este último, llega a un río de vino, con peces que provocan la embriaguez,

70. Luciano, *Relatos verídicos*, en *Obras I*, introducción general de J. Alsina Clota, trad. y notas de A. Espécula Alarcón, Gredos, Madrid, 1981, pp. 180 ss.

y en la ribera del río, mujeres que se han convertido parcialmente en vides, causando así una doble embriaguez. De otro lado, Luciano describe como bebida de los habitantes de la Luna el aire líquido mil setecientos años antes de su fabricación, mientras que (a fin de que el absurdo conserve, sin embargo, la primacía) arañas colosales han cubierto el espacio entre la Luna y Venus con una tela sobre la que se puede caminar. Pero más extraño que todo ello es que el barco de la mentira navega por el Atlántico para experimentar, literalmente, «cuáles son los límites del Océano y qué hombres viven en la orilla opuesta». Esto es más claro que la célebre profecía de Séneca de que un día se desgarrará el cinturón del Océano⁷¹, pero la predicción de la orilla opuesta del Atlántico se halla en un escrito satírico sobre mentira y fantasmagorías. Eso sí, si el que relata de acuerdo con la verdad llega a una ciudad maravillosa, la representa como de mal gusto a fuerza de encanto, y el país de las maravillas sólo se compone de imposibilidades. En este sentido, Luciano suministra incluso un buen antídoto, un antídoto divertido, contra los escritores que mienten, contra los que lo hacen a lo Münchhausen, contra los utopizantes. Ahora bien: es siempre muy distinto si un Münchhausen utopiza a veces, para aumentar sus propias mentiras, que si un utopista relata maravillas de viaje, a fin de dar un intenso colorido a su isla venturosa. Las intenciones en ambos casos son fundamentalmente distintas, así como son diferentes metódicamente las patrañas de Münchhausen y las fábulas de dicha de un Tomás Moro. Ni siquiera el utopista más abstracto se representa algo imposible, sino toda una serie de posibilidades, aun cuando la verdadera historia quede hartamente descuidada y al margen. No hay ningún río cuyo caudal sea vino, pero una superabundancia para todos —que tampoco la hay— pasa de la alegre mentira al cometido más alegre.

Imágenes del deseo voluntariamente humorísticas

En último término, hay sueños anticipantes que creen en lo nuevo y que, sin embargo, se ríen de él. Lo hacen voluntariamente, no necesitan ningún satírico de fuera, nacen ya con sentido humorístico. Y ello, justamente, porque en ellos lo existente se desplaza *de modo desconcertante*, con futuro por doquier y no creído como verdadero.

71. Séneca, *Cuestiones naturales* (27,2) I, texto revisado y trad. de C. Codoñer Merino, CSIC, Madrid, 1979, p. 147.

Muy divertida para este juego es la formación de seres animados intercambiables. En la novela de horror *Doctor Lerne* lo hace así con el bisturí Maurice Renard, por lo que se refiere al intercambio de cerebros. Un médico implanta cerebros de ternera en cabezas de león, cerebros de monos en cabezas humanas, y al revés. De esta suerte modifica y mezcla las especies, y su propio sobrino se enfurece dentro de un toro al cual ha trasplantado el cerebro de aquél. Mucho antes, el médico criminal se ha suicidado y ha implantado su cerebro en la cabeza de su gran maestro, en cuyo cuerpo y con cuyas dignidades vive ahora. Todo esto, que es burla de los deseos médicos, se hace electroerótico en la novela sobre Edison de Villiers de l'Isle Adam *La Eva futura*⁷², una especie de caseta de feria con ondinas mecánicas, pero verdaderamente vivas. Aquí se nos cuenta la creación (recreación) de una mujer por Edison, el hombre prodigio americano en sí. El inventor fabrica para lord Ewald una valiosa imitación de Alicia, la bellísima amante del lord, todavía más hermosa al habérsele añadido técnicamente el alma de un ser femenino superior. Metal puro, carne perfumada, los nuevos enigmas del micrófono, del fonógrafo, de la corriente eléctrica (*La Eva futura* apareció en 1886), se unen aquí en un *automate-electro-humain*. Lo que los constructores de autómatas del Rococó y lo que Spalanzani en los *Cuentos de Hoffmann* habían comenzado es aquí, por así decirlo, llevado a su término, porque la nueva Olimpia no es ya una muñeca, sino el ideal de mujer. Pese a Edison, la línea no es moderna, sino que el p'lan mismo, la *virgo optime perfecta*, procede de la Antigüedad clásica incluso. La línea está pensada en el mito de Pigmalión, y Afrodita se mostró condescendiente con el escultor al dar vida a la estatua perfecta, no perturbada por ninguna molestia orgánica. Y también, pasando ahora al terreno cómico, en un fragmento conservado de la sátira erudita romana, en el *Prometeo liberado* de M. Terencio Varrón, el titán abre, tras su liberación, una fábrica de seres humanos en la que el rico Auricalceo se encarga una joven «hecha de leche y de la cera más fina, tal como la recogen las abejas milesias». El sentido humorístico es, desde luego, el mismo que en la novela sobre Edison, y su objetivo sigue siendo el viejo homúnculo, que ahora es criado como adolescente sintética. Una nueva ruta en el campo del humor eléctrico-utópico, incluso en el campo paradójico, lo comienza, por primera vez, H. G.

72. V. de L'Isle Adam, *La Eva futura*, trad. de M. Bacarisse, Valdemar, Madrid, 1998.

Wells con su *Máquina del tiempo*⁷³. Incluso en lo que se refiere al relato, esta «Máquina» está mucho mejor lograda que las posteriores fábulas políticas de Wells, liberales y azucaradas. La máquina del tiempo no avanza ni hacia la derecha ni hacia la izquierda, sino sólo hacia adelante o hacia atrás en la línea del tiempo, que ya no es pensada como un eje espacial imaginario. El inventor se mueve en el laboratorio en el inaudito vehículo y pone la palanca hacia el futuro. En torno a él se hace de noche, a saber: la noche siguiente; se hace el día de mañana; en una hora, la semana siguiente; llegan inviernos y veranos futuros que, con la creciente aceleración de la máquina, sólo aparecen como reflejos de blanco y verde. Finalmente, el conductor hace detener la máquina en el lugar que sería el sitio exacto de su habitación en el año 802701. Allí se encuentra con seres humanos completamente anodinos, que se han detenido en la edad infantil, cantando, bailando, cogiendo flores; debajo de la tierra, empero, se encuentran los morlacos, seres viscosos-oscuros de inteligencia muy superior. Son los proletarios de antaño, y las gentes de las flores son los ricos, idiotizados por el ocio, mantenidos ahora por los morlacos como rebaños de ganado, como reservas de carne viviente. El viajero del tiempo retorna, tras toda una serie de peligros, desde el año 802701 a sus amigos con una flor en la mano que no se encuentra hoy en toda la tierra. Y promete desentrañar el misterio de la máquina tan pronto como la haya probado en la otra dirección del tiempo, hacia el pasado. Sin embargo, nos asegura Wells, de este viaje no regresó ya el viajero, bien porque cayó en la época diluviana, bien porque llegó demasiado profundamente al pasado y fue víctima de un ictiosauro. Hasta aquí este interesante divertimento, que juega virtuosamente con el concepto popular del tiempo, y menos virtuosamente con el concepto popular del pequeño burgués, según el cual, «y como el hombre no cambia», seguirá habiendo clases también dentro de miles de años. La clase ociosa arriba, aunque hecha comestible; los obreros debajo, aunque con la única inteligencia que ha quedado, la de las criaturas del subsuelo. De modo totalmente reaccionario termina, en cambio, la última, la pintura total de los morlacos que, más allá de Wells, nos ha suministrado Aldous Huxley con el título irónicamente shakespeariano de *Un mundo feliz* (*Brave New World*)⁷⁴. El futuro lo

73. H. G. Wells, *La máquina del tiempo*, trad. de N. Manso de Zúñiga, Altaya, Barcelona, 1994.

74. A. Huxley, *Un mundo feliz*, trad. de R. Hernández, Plaza y Janés, Barcelona, 1976.

habitan exclusivamente personas reflejas, limpias, insensibles, divididas sin sentimentalidad en los grupos reflejos de los robots y de los jefes. Los individuos han sido suprimidos, la sociedad funciona como un mecanismo y la imagen idiota proyectada, que Huxley presenta como si fuera la de los comunistas o la de los fascistas —ambos son para él, al parecer, lo mismo—, es, por así decirlo, indeciblemente cómica. Se retuerce de tal manera de risa, que no sabe ni siquiera distinguir entre capitalismo monopolístico y socialización de los medios de producción. Y es que la burguesía liberal es incapaz de humor utópico; su juego termina siempre en el horror o en la necedad. Como el agitador individual Huxley nos muestra, sólo es capaz del asesinato de la esperanza y de la anti-utopía. En lugar de ello, hay que aferrarse a *La Eva futura*, y sobre todo a *La máquina del tiempo*, en lo que tiene de técnica, y a productos de humor semejantes. El socialismo tiene precisamente sitio para imágenes del deseo voluntariamente humoristas, de una especie auténtica y de futuro; más aún, podrán constituir en él un propio género literario alegre, el de los *proyectos efervescentes*. Cuando, un día, comience a alumbrar una pequeña edad dorada, algunas imágenes del deseo serán exagerables, pero ninguna será ya caricaturizable.

32. HAPPY-END, DESCUBIERTO Y, A PESAR DE ELLO, DEFENDIDO

«Quisiera bailar un cancán
tan descaradamente como la Pompadour,
porque nosotras, plantas de Parts,
pensamos sólo l'amour, l'amour.»

(Offenbach, *Pariser Leben*)

«El dependiente tiene también horas en las que se apoya en un barril de azúcar y se pierde en dulces ensoñaciones; y entonces le cae sobre el corazón como un peso de veinticinco libras, que, desde su juventud, ha estado encadenado al sótano como el perro a su caseta. Cuando sólo de libros de desecho e incompletos se sabe algo de la vida mundana, cuando sólo se conoce la puesta de sol a través de la ventana a la altura de la calle y los colores del atardecer sólo por lo que cuentan los clientes: queda en el interior un vacío que no pueden llenar todos los barriles de aceite del Sur, todos los barriles de arenques del Norte, y que no puede sazonar toda la nuez moscada de la India.»

(Nestroy, *Einen Jux will er sich machen*)

Se sabe muy bien que los hombres quieren ser engañados, pero esto no sólo porque los tontos están en mayoría. Sino porque los hombres, nacidos para la alegría, no tienen alegría y gritan pidiendo alegría. Sólo esto es lo que hace a veces a los más listos ingenuos, inocentes, caer en la trampa del brillo, sin que haga siquiera falta que el brillo prometa oro: puede bastar sólo con el brillo. El loco con la pena es cuerdo, pero pronto el afán trabaja de nuevo, y se espera que esta vez no va a ser uno engañado. El afán se mantiene de refresco para el caso de que la cosa vaya de verdad, porque no quiere perder la ocasión; entre tanto, empero, crecen constantemente nuevos niños no escaldados, constantemente nuevos fulleros se aprovechan de una debilidad que podría ser igualmente una fortaleza. Porque, es verdad, el afán tiene una debilidad por la felicidad, por reír el último, y no es de la maltratada opinión de que es raro que lo que va a venir sea mejor que lo actual. El aprovechamiento de la debilidad no tiene por qué ser obra de tramposos, ni de grande ni de pequeño estilo. Por doquier se busca que las cosas aparezcan pintadas de rosa; los malos libros están llenos de ello. Pero, de modo muy característico, el azúcar aumenta hacia el final, asciende o se intensifica, por así decirlo. La vida es dificultosa, pero, al fin de cuentas, parece que merece la pena. Y también el hombre avisado en otras cosas se deja impresionar por aquello de que nunca es tarde si la dicha es buena.

Mucho habla a favor de condenar sin más el resplandor al final: en consideración a la desgracia que ha causado, y a la que hoy causa en medida creciente. Allí donde el trabajo no produce alegría alguna, el arte tiene que resignarse a ser diversión, engaño alegre, *happy-end* artificial. Ello sirve para mantener en el carril a los oyentes; al final de la comunidad popular fascista o del *american way of life* todo el mundo recibirá algo, y por cierto sin que haya habido que cambiar lo más mínimo de la realidad existente. Los espectadores de los cines y los lectores de los folletines de revista asisten a ascensiones sociales, teñidas de rosa, como si éstas fueran la regla en la actual sociedad y sólo la casualidad las hubiera impedido para los espectadores o lectores. Más aún, el *happy-end* se hace tanto más inevitable en el capitalismo cuanto menores son las posibilidades de ascensión en la sociedad actual, cuanto menos esperanza ofrece ésta. A ello hay que añadir la dosificación «moral» del desenlace feliz, porque no todo el mundo llega a ser rico y feliz, tanta azúcar no se da ni siquiera en el mundo de las revistas. Sino que sólo a los virtuosos les está reservada una cuenta corriente, mientras que a los malvados, y sólo a ellos, les está reservada la miseria, con lo cual se lleva a cabo la inversión más descarada de

la verdadera situación. El «Hotel del Hombre Rico» está siempre habitado por gentes buenas; lo mucho de malo que hay: hambre, *slums*, cárceles —que la sociedad dominante no puede eliminar, ni siquiera negar—, se encuentra repartido muy adecuadamente entre los moralmente inferiores. Se trata de los viejos sermones dominicales, con su sinuoso carácter edificante, convertidos ahora plenamente en hipocresía, en industria del acicalamiento. Como dice Marx:

Si el dinero ha venido alguna vez al mundo con manchas de sangre en la mejilla, lo ha sido el capital de los pies a la cabeza, rezumando sangre y suciedad por todos sus poros⁷⁵.

Y es por eso por lo que al hacer mutis necesita —cuanto más dure, tanto más— una máscara, la apariencia de la felicidad del honesto. El *happy-end*, empero, no sólo es una mentira, sino que se ha hecho más superficial que en ninguna época, limitándose a la sonrisa de los anuncios de automóviles y perfumes. Caballeros y damas muy atildados muestran la *high-life* de una sociedad que agoniza, sin que este final condense la dulzura de la vida como en el Rococó. La dicha de la riqueza burguesa se ha hecho ella misma tan burda como vacía, y su *happiness* se halla, en realidad, más cerca de la nada que los muertos. No obstante lo cual, este *happy-end* mentido, prescrito, engaña a millones de personas, para las cuales sustituye los consuelos de ultratumba de la Iglesia, y sólo por razón del engaño está prescrito. Con una fantasía siempre alimentada de nuevo, el pobre hombre que se mece en sueños dorados tiene que seguir creyendo que estos sueños pueden realizarse en el capitalismo, o por lo menos en el capitalismo más paciencia y un poco de espera. Pero para el pobre hombre, sin embargo, no hay ninguna ganancia bolsística de la vida, y todo rosa encendido termina para él en un viernes negro. Hay fuegos artificiales capitalistas muy hábiles, y no sólo desde el aspecto óptico, con los cuales el mundo socialista apenas puede competir. Pero después de todas las serpentinas de fuego, coronas, bombas venecianas y la reina de la noche llega la gran cañonada, y ella es el *clou* como la terminación del asunto. Todo lo que el capitalismo alimenta con el *happy-end*, negocios como nunca, Gran Alemania, América *first*, incluso *keep smiling*, conduce a la muerte. De la manera más chata, la belleza se convierte en el mundo de los sepulcros blanqueados en el comienzo del horror.

75. K. Marx, *El Capital*, libro I, en OME, vol. 3, p. 950.

Y sin embargo, ésta es sólo una faceta del resplandor, falsa ella misma.

Un impulso al que no pueden cerrarse los ojos labora en dirección del buen fin, un impulso que no se basa sólo en la credulidad. Que los fulleros se aprovechen de este impulso lo refuta, en el fondo, tan poco, como el «socialista» Hitler refutó el socialismo. La capacidad de engaño del impulso hacia el *happy-end* dice sólo algo contra la situación de su razón, pero ésta es susceptible de enseñanza y enmendable. El engaño mismo presenta el buen fin como si fuera alcanzable en un hoy inmodificado de la sociedad, o como si fuera el hoy mismo. Ahora bien: en tanto que el conocimiento destruye el falso optimismo, no destruye por eso la perentoria esperanza de un buen fin. Porque esta esperanza, fundada en el impulso humano hacia la felicidad, es muy difícilmente destructible, y ha sido muy distintamente siempre un motor de la historia: como expectativa e incitación respecto a un objetivo positivamente visible, por el cual es importante luchar, y que inserta un adelante en el curso vacío del tiempo. Más de una vez la ficción de un *happy-end* ha modificado un trozo del mundo cuando aquélla se ha apoderado de la voluntad, cuando la voluntad había aprendido tanto por el daño como por la esperanza, y cuando la realidad no se hallaba en una contradicción demasiado ruda con ella: es decir, lo que en un comienzo era ficción, llegó a ser realidad. A veces se logró incluso, supuesta una fe robusta, algo paradójico: el triunfo de lo perentorio sobre el enemigo poderoso, de lo sereno sobre lo malignamente verosímil. Si al contenido de la voluntad le falta el objetivo, entonces queda sin hacer incluso lo bueno verosímil; pero si el objetivo permanece, entonces puede lograrse incluso lo inverosímil, o puede, por lo menos, hacérselo más verosímil para el futuro. Ni siquiera el quebrantamiento de la cadena en su eslabón más débil se ha logrado nunca, ni se logra, si en el ánimo del quebrantador no alienta plenamente el elemento positivo de la anti-cadena. Los hombres se empequeñecen cuando su objetivo se empequeñece, mientras que, en cambio, se hacen mayores y más alegres inevitablemente en un mundo que sólo tiene ante sí la alternativa entre la ciénaga o la reconstrucción enérgica.

No es por eso, de ningún modo, de naturaleza del color rojo el ser tímido. Toda barrera ya, si es sentida como tal, se halla, a la vez, superada. Porque ya el topar con ella presupone un movimiento que va por encima de ella y lo contiene germinalmente en sí. Ésta es la más simple simultaneidad dialéctica en el factor objetivo, sobre todo si completa y activa la conciencia de la barrera. La conciencia llega

entonces en mediación al otro lado en la lucha por el *happy-end*, tal y como en la insatisfacción ante lo existente se percibe ya, casi se hace presente. El descontento ve entonces en lo uno lo malas que son las relaciones capitalistas y con qué urgencia necesitan de un comienzo socialista, qué buenas pueden ser y serán sus consecuencias. En este sentido, la barrera se convierte en escalón; siempre supuesto que el otro lado —la felicidad— del objetivo haya estado siempre presente en el camino. Y la inexcusable percepción de las leyes económicas nos atestigua: estas leyes, en tanto que conocidas y aplicadas, llevan en sí la posibilidad de conducir a un buen fin. El socialismo por eso no necesita préstamos de otros colores, usos, potencias, algo así como si su propio color no bastara. Y no lo necesita, sobre todo, cuando estos colores o armazones se hallan tan a este lado de la barrera traspuesta o están situados de tan distinta manera que no pueden ser instrumentados fácilmente de otra manera, o no pueden serlo sin dar lugar a equívocos. El socialismo, que posee y mantiene como propio su camino hacia el *happy-end*, carece también —en tanto que heredero cultural de un camino trazado por la fuerza creadora, por la propia plenitud de los fines— de toda mera ornamentación, de toda timidez espiritual. La burguesía nuevo-rica de la segunda mitad del siglo pasado no sabía salir adelante con lo que le era propio, y por eso se dedicó al estucado y a los sucedáneos con lazos, mantelitos, casas y cuadros enmascarados, ornamentos incomprensidos, fachadas altamente señoriales, historismos; y los sucedáneos respondían a ello. Todo ello se halla a millas de distancia del socialismo, el cual no ara nunca con ganado ajeno, que desenmascara crítico-socialmente tanto la mascarada como la fanfarronería, condenándolas estéticamente. Tiempos como los del II Imperio alemán son aquí cuerpos extraños, que precisamente en el socialismo se echan más de ver; tampoco su camino hacia la herencia cultural pasa para él a través de la casa bien. El proletariado revolucionario no se halla en ningún punto en contacto con la pequeña burguesía: ¿cómo iba a estarlo culturalmente? De hecho, algo así no se pone nunca en práctica, porque una *praxis* que no tuviera detrás de sí y para sí una teoría realista no lo sería, y representaría algo imposible en el socialismo. Más aún, el socialismo tampoco se incorpora la auténtica herencia cultural como si comenzara con ella y siguiera construyendo sobre ella, tal y como si tratara, por así decirlo, de un *bel-étage*. Sino que, por primera vez en la historia de la cultura, la labor constructiva es aquí moral, es la construcción de un mundo sin explotación y de su ideología. Ni la esterilidad ni la epigonía caracterizan tampoco esta obra, sino la armonía

bicolor rojo y dorado, una armonía, sin duda, magníficamente audaz. En el rojo, empero, se halla implícito ya, a la vez, el dorado, que lo hace afín a lo mejor de la tradición y que constituye lo clásico en él: como contenido creciente, no como forma local. Aire libre y gran amplitud forman parte por eso de esta salida, como una salida en la que no pende ya ningún *happy-end* de falso ornato y ninguno del esquema de laurel del historismo. En la corriente hacia el verdadero *happy-end* hay muchos lugares alegres de transbordo, porque esta corriente discurre sólo a través del socialismo. Como ya se ha dicho, toda barrera, si ha sido sentida como tal, ha sido ya traspuesta. Pero también: ninguna barrera es traspuesta activamente sin que antes nos arrastre, en auténticas imágenes y conceptos, el objetivo pensado, trasponiendo así a relaciones significativas de acuerdo con ello.

Ver el desenlace de las cosas como algo amable no es, por tanto, siempre irreflexión o necedad. El impulso necio hacia un buen fin puede convertirse en un impulso prudente; la fe pasiva, en una fe inteligente y exhortante. En este sentido puede llevar a una defensa de la vieja liquidación alegre, porque invita, a trechos, a comer, no sólo a la contemplación. Y este querer-comer es lo que ha hecho, por primera vez, sensible contra la barrera que, en forma de la sociedad existente, se desliza entre la representación y el banquete. Mientras que, en cambio, las personas que no creen en ningún *happy-end* obstaculizan la modificación del mundo casi en la misma medida que el delicado estafador, el timador de matrimonio, los charlatanes de la apoteosis. El pesimismo incondicional, por tanto, fomenta los negocios de la reacción no menos que el optimismo artificialmente condicionado; este último no es, por lo menos, tan necio como para no creer en nada. Este último no eterniza el remolque de la pequeña vida, no da a la humanidad la fisonomía de una lápida sepulcral cloroformizada. No da al mundo el trasfondo, triste como la muerte, ante el cual ninguna acción merece la pena. A diferencia de un pesimismo, perteneciente él mismo a la putrefacción y susceptible de servirla, un optimismo probado —una vez que le ha caído la venda de los ojos— no niega en absoluto la fe en un objetivo; al contrario, de lo que se trata es de encontrar y corroborar la fe exacta. Por eso causa posiblemente más alegría un nazi convertido que todos los cínicos y nihilistas juntos. Por eso también el enemigo más obtuso del capital no es sólo, como parece evidente, el gran capital, sino igualmente la gran multitud de la indiferencia, de la desesperanza; en otro caso, el gran capital se encontraría solo. En otro caso, y aun teniendo en cuenta todos los errores en la propaganda, no habría tales demoras

para que el socialismo prendiera en esa inmensa mayoría, cuyos intereses están vinculados a él, sin que ella misma lo sepa. El pesimismo es, por tanto, la parálisis sin más, mientras que el optimismo más corrompido puede ser todavía un letargo del que hay que despertar. La satisfacción con el mínimo de existencia, mientras éste existe; la miopía en la lucha diaria por el pan y los tristes triunfos en esta lucha, todo ello tiene, en último extremo, su origen en la falta de fe en el objetivo; en ella hay por eso que abrirse camino en primer término. No sin razón se ha esforzado el capital en extender, además del falso *happy-end*, su propio auténtico nihilismo. Éste es, en efecto, el peligro mayor y, a diferencia del *happy-end*, no puede corregirse, a no ser por su propio aniquilamiento. La verdad es su aniquilamiento, en tanto que expropiadora y liberadora, en dirección a una humanidad, al fin, socialmente posible. La verdad, como abridora de caminos, como instrucción para la construcción, no es por eso, de ninguna manera, ni pesadumbre ni hielo. Al contrario, su actitud es, será, permanece la del optimismo crítico-militante, y éste se orienta siempre en lo que ha llegado a ser hacia lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser, hacia las posibilidades realizables de la luz. Este optimismo hace posible la disposición permanente y sabedora de la tendencia, la capacidad para atreverse en lo todavía no logrado. Por eso, en tanto que no aparezca el absoluto «en-vano» (triunfo del mal), el *happy-end* del sentido y el camino adecuados, no sólo es nuestro placer, sino nuestro deber. Allí donde los muertos entierran a sus muertos puede tener sitio con razón la pesadumbre, y puede darse el fracaso de la situación existencial. Allí donde esnobs participan como traidores en la revolución hasta que ésta estalla puede, en efecto, no haber otra oración que: la ilusión nuestra de cada día dánosla hoy. Allí donde las cuentas del capitalismo no resultan en ningún punto es posible que el sujeto de la bancarrota se vea, en efecto, tentado a echar y extender una mancha de tinta en todo el cuaderno de la existencia, a fin de que el mundo entero aparezca negro como el carbón y ningún inspector de cuentas pueda exigir responsabilidad al entenebrecedor. Todo ello es un engaño aún peor que el de las brillantes fachadas que ya no se pueden sostener. El trabajo, empero, con el que la historia sigue hacia adelante, e incluso ha seguido hacia adelante desde siglos, lleva a lo que puede ser bueno, y no como abismo, sino cual montaña, hacia el futuro. Los hombres, al igual que el mundo, llevan suficiente buen futuro en sí, y ningún proyecto es bueno en sí mismo sin esta fe fundamental en él.

ÍNDICE GENERAL

<i>Contenido</i>	9
Prólogo a la edición española. La actualidad de Ernst Bloch: <i>Francisco Serra</i>	11

EL PRINCIPIO ESPERANZA

<i>Prólogo</i>	25
----------------------	----

PARTE PRIMERA (INFORME) PEQUEÑOS SUEÑOS DIURNOS

1. Comenzamos con las manos vacías	47
2. Muchas cosas saben a poco	47
3. Día a día en lo desconocido	47
4. Escondite y bella lejanía	48
Entre sí	48
En casa y ya en camino	49
5. La huida y el retorno del vencedor	50
Zarpar en barco	50
La corteza centelleante	52
6. Los deseos sazonados y sus imágenes	56
El rocín cojo	56

La «Noche de los cuchillos largos»	57
Poco antes de cerrar las puertas	58
Invención de un nuevo placer	60
La ocasión de ser amable	61
7. Lo que queda por desear en la vejez	62
El vino y la bolsa	62
Se conjura la juventud. El deseo contrario: la cosecha	63
El atardecer y la casa	66
8. El signo del cambio	68

PARTE SEGUNDA (*FUNDAMENTACIÓN*)
LA CONCIENCIA ANTICIPADORA

9. Lo que tiene lugar como impulso	73
10. Nuda aspiración y nudo deseo no satisfechos	73
11. El hombre como un ser de impulsos de bastante amplitud	75
El cuerpo individual	75
No hay impulso sin que antes haya un cuerpo	76
La pasión cambiante	77
12. Diversas concepciones del impulso humano fundamentaL	79
El impulso sexual	79
El impulso del yo y la represión	79
Represión, complejo, inconsciente y la sublimación	82
Impulso de dominación, impulso dionisiaco, inconsciente co- lectivo	85
Eros y los arquetipos	90
13. La limitación histórica de todos los impulsos fundamentales.	
Diversas situaciones del propio interés. Afectos saturados y de la espera	94
La necesidad acuciante	94
El impulso fundamental más fiable: la propia conservación ..	94
Cambios históricos de los impulsos, incluso del impulso de conservación	96
Movimiento del ánimo y estado del yo, apetito de los afec- tos de la espera, muy especialmente de la esperanza	99
Impulso de ampliación hacia delante: la espera activa	105

14. Distinción fundamental entre sueños diurnos y sueños nocturnos – Vieja y oculta satisfacción de deseos en el sueño nocturno; satisfacción fabuladora y anticipadora en las fantasías diurnas	107
Tendencia al sueño	107
Los sueños como satisfacción de los deseos	108
Sueño de angustia y satisfacción del deseo	112
Una cuestión principal: el sueño diurno no es un precedente del sueño nocturno	117
Primer y segundo carácter del sueño diurno: vía libre y ego mantenido	119
Tercer carácter del sueño diurno: mejorar el mundo	123
Cuarto carácter del sueño diurno: viaje hasta el final	127
Entrelazamiento de los sueños nocturnos y diurnos: su solución	131
Una vez más, la tendencia al sueño: el «estado de ánimo» como vehículo de sueños diurnos	136
Una vez más, los afectos de la espera (angustia, miedo, susto, desesperación, esperanza, confianza) y el sueño vigil	141
15. Descubrimiento de lo todavía-no consciente o crepúsculo hacia delante – Lo todavía-no-consciente como nueva clase de conciencia y como clase de conciencia de lo nuevo: juventud, épocas de transición, productividad. Concepto de la función utópica, su relación con interés, ideología, arquetipos, ideales, símbolos-alegorías	148
Los dos márgenes	148
Doble significación de lo preconsciente	149
Lo todavía-no-consciente en la juventud, en las épocas de transición, en la productividad	151
Algo más sobre la productividad: sus tres estadios	156
Diferencias entre la resistencia que lo olvidado y lo todavía-no-consciente oponen a la clarificación	163
Epílogo sobre la barrera que ha impedido durante tan largo tiempo el concepto de lo todavía-no-consciente	167
La actividad consciente y sabia en lo todavía-no-consciente: la función utópica	179
Más sobre la función utópica: el sujeto en ella y la reacción contra lo que no debiera ser	184
Contacto de la función utópica con el interés	188
Encuentro de la función utópica con la ideología	190
Encuentro de la función utópica con los arquetipos	197
Encuentro de la función utópica con los ideales	204
Encuentro de la función utópica con símbolos-alegorías	214

16.	Resto imaginativo utópico en la realización. La Helena egipcia y la troyana	218
	Los sueños tratan de arrastrar	218
	La insatisfacción y lo que puede hallarse detrás	219
	Primera razón del desengaño: allí donde no estás, allí está la dicha. Segunda razón: el sueño independizado y la leyenda de la doble Helena	221
	Objeción contra la primera y segunda de las razones: odisea del estarse quieto	227
	Tercera razón de los restos de representación utópicos: las aporías de la realización	230
17.	El mundo en el que la fantasía utópica tiene un correlato. Posibilidad real: las categorías «frente», <i>novum</i> , <i>ultimum</i> y el horizonte	236
	El hombre no es hermético	237
	Hay mucho todavía no concluso en el mundo	238
	Optimismo militante: las categorías «frente», <i>novum</i> , <i>ultimum</i>	239
	Lo «en lo posible» y el «ente de la posibilidad»; corrientes fría y cálida en el marxismo	247
	La apariencia artística como pre-apariencia visible	253
	Falsa autarquía; pre-apariencia como fragmento real	260
	Se trata del realismo; todo lo real tiene un horizonte	266
18.	Los estratos de la categoría «posibilidad»	268
	Lo formalmente posible	269
	Lo posible real-objetivo	269
	Lo posible en la cosa y de acuerdo con el objeto	274
	Lo posible objetivamente real	280
	El recuerdo: lucha lógico-estática contra lo posible	286
	Realizar la posibilidad	292
19.	La modificación del mundo o las once tesis de Marx sobre Feuerbach	295
	La época de su redacción	296
	El problema de la agrupación	301
	Grupo gnoseológico: la intuición y la actividad (tesis 5,1,3) .	302
	Grupo histórico-antropológico: la alienación y el verdadero materialismo (tesis 4,6,9,10)	310
	Grupo teoría-praxis: prueba y corroboración (tesis 2,8)	316
	La consigna y su sentido (tesis 11)	324
	El punto arquimédico: el saber, referido no sólo a lo pasado, sino a lo por venir	332

20.	Resumen. la cualidad anticipatoria y sus polos: oscuro instante-abierta adecuación	338
	Pulso y oscuridad vivida	338
	Lugar para un posible avance	339
	Fuente y desembocadura: el asombro como cuestión absoluta	340
	Una vez más: oscuridad del instante vivido; <i>carpe diem</i>	342
	Oscuridad del instante vivido, continuación: primer plano, espacio nocivo, melancolía del cumplimiento, automediación	347
	Una vez más, el asombro como cuestión absoluta, tanto en la forma de angustia como de dicha; el arquetipo puramente utópico: el bien supremo	352
	El no en el origen, el todavía-no en la historia, la nada o, si no, el todo al final	358
	La utopía no es un estado duradero; por tanto, una vez más, <i>carpe diem</i> , pero como auténtico y en un auténtico presente	366
21.	Sueño diurno en forma deliciosa: Pamina o la imagen como promesa erótica	369
	La mañana delicada	369
	Influencia por el retrato	370
	Nimbo en torno al encuentro: los esponsales	374
	Demasiada imagen, salvación de ella, nimbo en torno al matrimonio	376
	Pareja elevada, <i>corpus Christi</i> o utopía pasada, cósmica y cristiforme del matrimonio	381
	La post-imagen del amor	385
22.	El sueño soñado despierto en figura simbólica: la caja de Pandora; el bien que resta	387

TERCERA PARTE (TRANSICIÓN)
IMÁGENES, DESIDERATIVAS EN EL ESPEJO
(ESCAPARATE, FÁBULA, VIAJE, FILM, ESCENARIO)

23.	Hacerse más guapo de lo que uno es	393
24.	Lo que a uno le cuenta el espejo	394
	Ser esbelto	394
	Fuerte en agacharse	394
25.	El nuevo traje, el escaparate iluminado	395
	Bien construido	396
	Luz de la propaganda	397

26.	Bonita máscara, Ku-Klux-Klan, revistas ilustradas	399
	Los caminos tortuosos	399
	Éxito por el terror	401
	Libros para el éxito, historias de almíbar	403
27.	Mejores castillos en el aire, en la feria y en el circo, en las fábulas y en la novela por entregas	406
	Valor del hombre avisado	408
	«Mesita, sírvenme»; el genio de la lámpara	409
	«Sobre las alas del canto, amada de mi corazón, te llevo yo» ..	412
	«Vamos a la campiña del Ganges; allí sé yo del lugar más hermoso»	415
	<i>Mares del Sur en la feria y en el circo</i>	418
	La fábula agreste: como novela por entregas	422
28.	Sugestión del viaje, antigüedad, dicha de la novela de horror ..	425
	Bello mundo extraño	426
	Deseo de lejanía y habitaciones historiantes en el siglo XIX ..	430
	Aura de los muebles antiguos, encanto de las ruinas, museo ..	437
	Jardines de palacios y las construcciones de Arcadia	443
	Tiempo furioso, Apolo en la noche	447
29.	Imagen deseada en el baile, la pantomima y el país del cine ..	450
	Baile moderno y baile antiguo	450
	Baile moderno, anteriormente expresionista; exotismo	454
	Danza cultica, derviche, corro venturoso	455
	La pantomima sordomuda y la pantomima significativa	459
	El mimo moderno por la cámara cinematográfica	463
	Fábrica de sueños en sentido corrompido y en sentido transparente	466
30.	El escenario considerado como institución paradigmática, y la decisión en él	470
	Se levanta el telón	470
	La prueba con el ejemplo	471
	Más sobre la prueba con el ejemplo a buscar	474
	Lectura, mímica del lenguaje y escena	476
	Ilusión, apariencia sincera, institución moral	481
	Actualización falsa y auténtica	485
	Más actualización auténtica: no temor y compasión, sino tenacidad y esperanza	488
31.	Imágenes del deseo objeto de mofa y odiadas, lo humorístico voluntario	491
	La pequeña palabra «sí»	491

ÍNDICE GENERAL

«Las cosas de la última moda no sirven para nada»	491
<i>Le néant; un autre monde</i>	493
<i>Los pájaros</i> de Aristófanes y el estado del futuro	495
Alegre superación: la <i>Vera historia</i> de Luciano	497
Imágenes del deseo voluntariamente humorísticas	499
32. <i>Happy-end</i> , descubierto y, a pesar de ello, defendido	502
<i>Índice general</i>	509